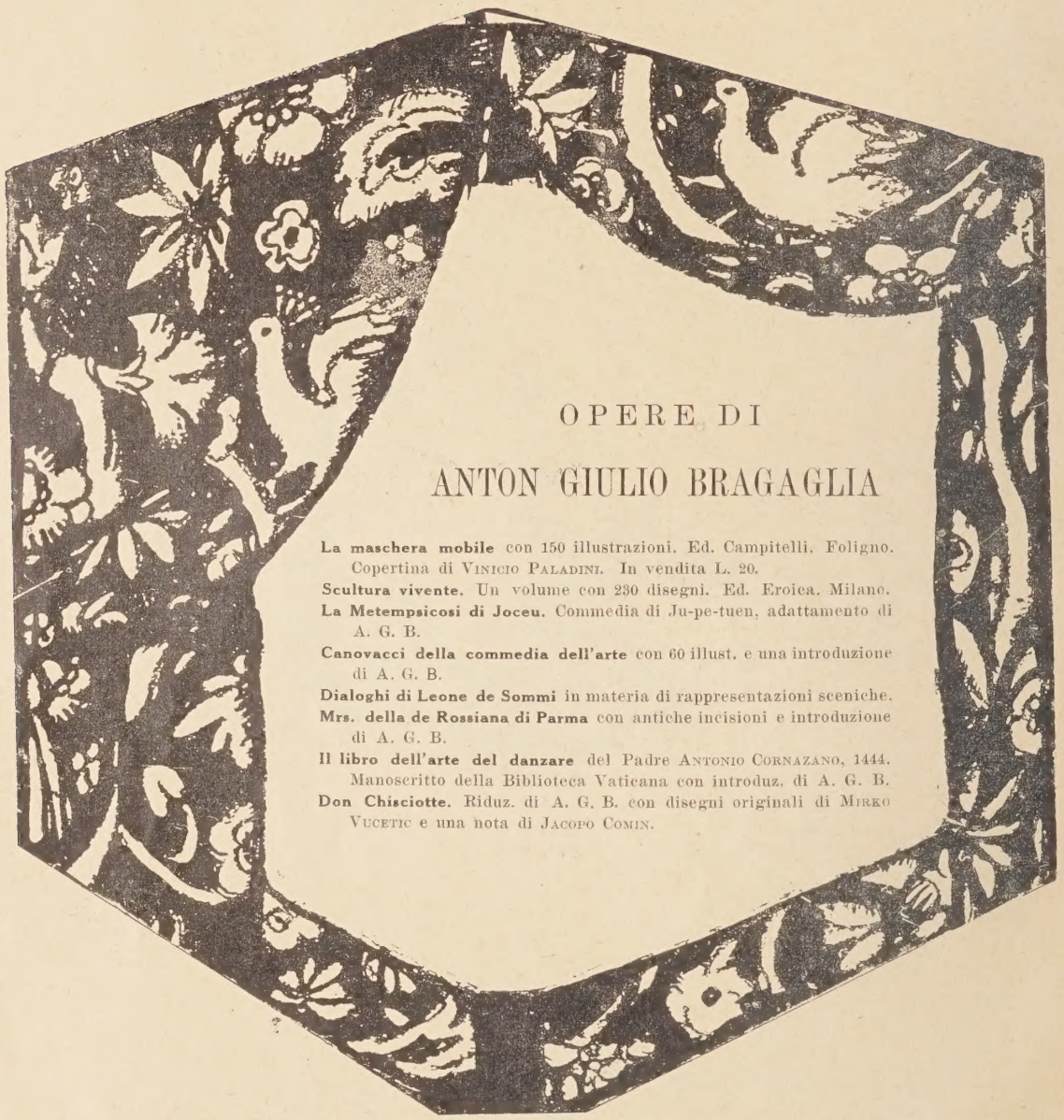
Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/delteatroteatral02brag

hongaren

OPERE DI

ANTON GIULIO BRAGAGLIA

La maschera mobile con 150 illustrazioni. Ed. Campitelli. Foligno. Copertina di Vinicio Paladini. In vendita L. 20.

Scultura vivente. Un volume con 230 disegni. Ed. Eroica. Milano.

La Metempsicosi di Joceu. Commedia di Ju-pe-tuen, adattamento di A. G. B.

Canovacci della commedia dell'arte con 60 illust. e una introduzione di A. G. B.

Dialoghi di Leone de Sommi in materia di rappresentazioni sceniche.

Mrs. della de Rossiana di Parma con antiche incisioni e introduzione di A. G. B.

Il libro dell'arte del danzare del Padre Antonio Cornazano, 1444. Manoscritto della Biblioteca Vaticana con introduz. di A. G. B.

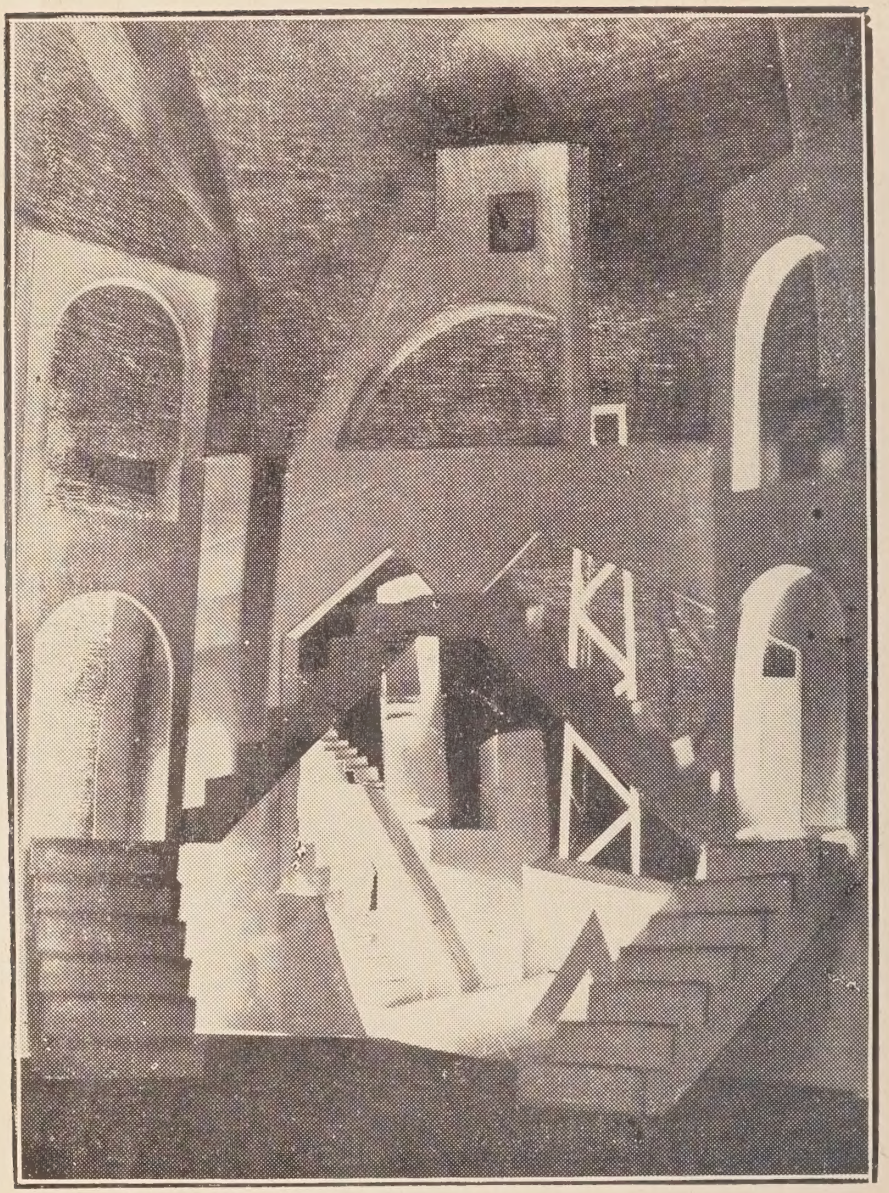
Don Chisciotte. Riduz. di A. G. B. con disegni originali di Mirko Vucetic e una nota di Jacopo Comin.

IL

TEATRO TEATRALE

OSSIA

DEL TEATRO



Complesso plastico costruito al Teatro Valle di Roma
per lo spettacolo « Hollivood ».

ANTON GIULIO BRAGAGLIA

DEL

TEATRO TEATRALE

OSSIA

DEL TEATRO

CON 200 RIPRODUZIONI DI APPARATI E BOZZETTI SCENICI

ROMA
« EDIZIONI TIBER »
1929 - VII

MALIPIERO *La canzone dell'ubbriaco*

PROPRIETÀ LETTERARIA

Poligrafico della S. A. « Edizioni Tiber » — Via S. Michele 20 — Roma.

S. Olesievicz — *Le Terme degli « Indipendenti » a Roma, prima della ricostruzione.*

INTRODUZIONE

Studere ac laborare ludendi gratia stolidum videtur et admodum puerile, ad ludos ut agas seria, iuxta Anacarsides sententiam recte videtur habere.

ARISTOTELE

Le appassionate polemiche svoltesi nel primo quarto del nostro secolo sull'arte teatrale, trovano un contributo nei concetti che io qui raccolgo dai luoghi di combattimento — giornali e riviste — che li ospitarono in un primo tempo.

Più che un saggio critico, questo libro è un'azione.

L'idea di teatro è più per fare che per disquisire. La fortuna di realizzare noi l'abbiamo, e dunque solo nei ritagli di tempo ci lasciamo alle chiacchiere. Queste pagine sono state scritte nelle soste della realizzazione e, dato il convincimento su esposto, io avrei creduto di perdere il mio tempo dedicandolo troppo alla teoria, quando poteva far senz'altro la pratica. Il libro è dunque, quello che è: polemica e richiamo, spesso intessuto sull'autorità di scrittori illustri del passato, circa l'opportunità di non più imitare gli antichi se si voglia produrre un'epoca veramente propria. Potendo apparir non spassionato il giudizio dell'autore, se considerata la passione mia per la riforma modernista, io allo scopo di confortar le tesi preferite, mi sono appoggiato alla storia ed ai pareri insigni. Senza dire che la destinazione di questo libro polemico a gente di teatro, che non fa il mestiere di cercar nei libri antichi le idee ancora vive degli « huomini di moltissime lettere et judicio », spiega l'abbondanza dei riferimenti e la loro ragione.

Raccolta di polemiche.

Ma con questo si conferma la nessuna pretesa scientifica del lavoro.

« Foto Bragaglia. Ob. Heliar Voiglander ».

Pierrot Fumiste di Laforgue.

Dalle rivoluzioni tecniche, le rivoluzioni estetiche.

La difesa, infatti, d'ogni libertà nell'invenzione artistica, si può dir tesi passata, presente e futura. Cos'altro si ripete quanto le contese dell'arte? E' nel rinnovarsi di queste, che l'arte si rinfresca, trovando le applicazioni delle nuove forme destinate a condursi a regola.

Solo le invenzioni tecniche portano rivolgimenti profondi. Questo del tempo nostro è il caso della rivoluzione meccanica che con il cinematografo ha rovesciato i precetti e i criteri, domandando al palcoscenico di uniformarsi alle rinnovate esigenze dei tempi. Ecco la parte originale della polemica i cui principi generali noi troviamo nel passato; tanto che opportuno, quanto prudente, m'è parso l'evocar proprio i giudizi degli antichi a conforto dei principî e a giustificazione nostra contro i pregiudizi dei più.

Il palcoscenico e le esigenze dei tempi nuovi.

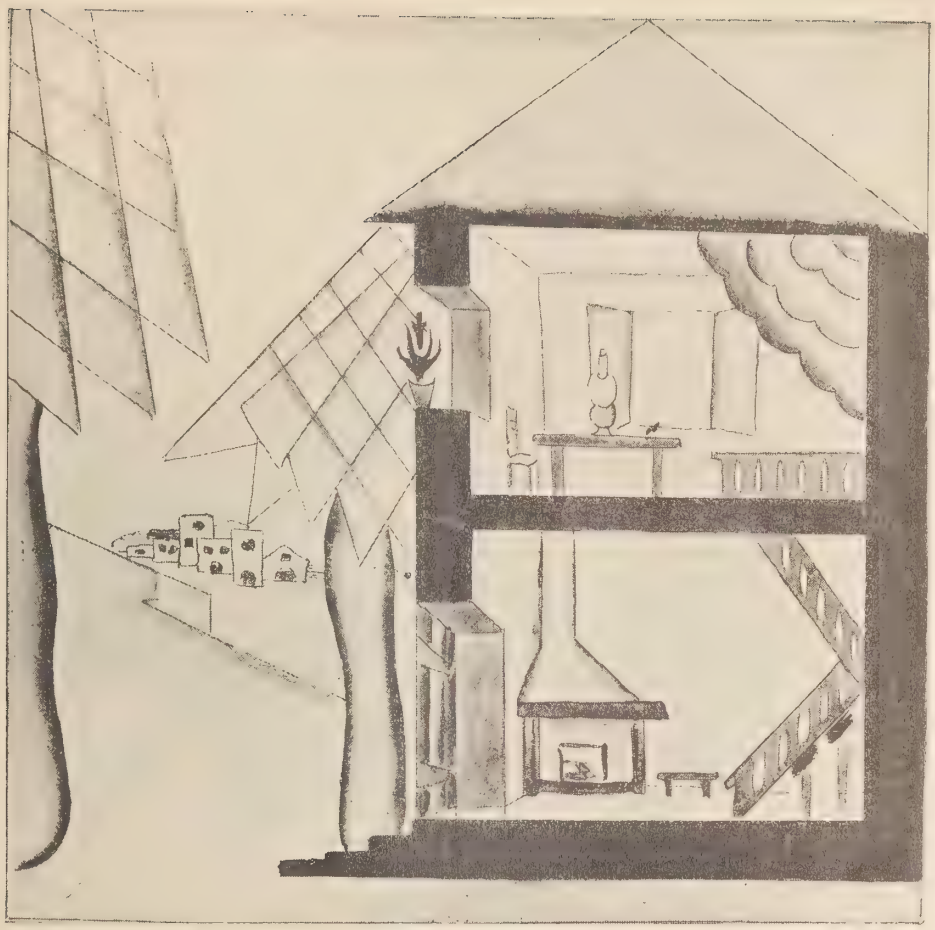
Potrà, non si sa mai, sembrare a taluno sarcastica, la sequela delle testimonianze addotte nel presente saggio.

Citazioni per i « regolisti ».

Ma non dispiace questo al compilatore. Il lettore sagace si accomodi! Pretendo d'essermi regolato senza malizia e d'aver ricordato tanti giudizi passati, in omaggio soltanto ai « regolisti », che sono oppositori per regola appunto, e per tradizione.

L' idea di riteatralizzare il teatro.

L'esempio di riteatralizzare il teatro, quando sia in decadenza — (il teatro non può patir altra crisi grave in teatro, che non sia decadenza del t e a t r a l e : costituzione) — fu data dal Seicento italiano, prima con la Commedia dell'Arte, azione teatrale dell'attor-musico-ballerino, e poi con la rinascita del Meraviglioso, base classica del teatro, movimento teatrante delle macchinè a mutazione (scene trasformanti, prodigi, moltiplicazione dell'azione e dei luoghi).



CROMMELINCK *Le cocu magnifique*

Nell'antico, l'iniziativa di riteatralizzare il teatro, in casi di inaridimento del lato spettacolo, congenito ad ogni sorta di rappresentazione, può essere osservata in molti paesi e in varie epoche, come infallibile cura ricostituente dell'organismo teatrale.

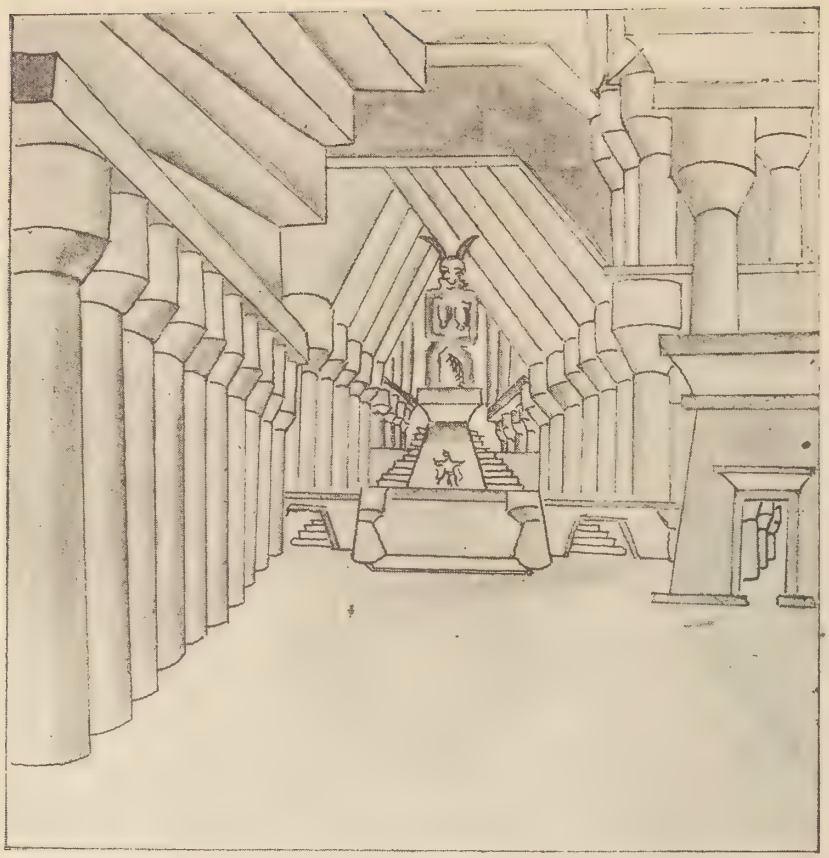
Negli ultimi anni l'insegna di riteatralizzare il teatro fu assunta da Giorgio Fuchs.

Negli ultimi anni l'insegna di riteatralizzare il teatro fu assunta da Giorgio Fuchs (G. Fuchs, *Die Revolution des Theatres* - München und Leipzig - bei Georg Muller 1909). Essa venne portata in Russia da N. Eivreinoff contro la estetica allora dominante di K. J. Stanislawky (N. Eivreinoff: « Il teatro per se stesso », 1915; e « Il teatro come tale », 1924).

L'idea di Shakespeare, per cui la vita è teatro, e quella di O. Wilde che non il teatro riproduce la vita, bensì la vita imita il teatro, hanno fatto dire a Eivreinoff che dobbiamo sopratutto riteatralizzare la vita, essendo la vita e il teatro tutt'una cosa tributaria della teatralità.

Infine l'idea di risanare la scena con la teatralità, è di tutti quelli che in questo primo quarto di secolo (esclusi Copeau e parte delgi Espressionisti) hanno studiato per il risorgimento dell'arte scenica avendola compresa. Il mio piccolo apporto alla crociata, col fatto nuovo del cinematografo crisi del teatro, è la risoluzione di riteatralizzare il teatro anche con l'intervento della macchina teatrale « decima musa dinamica », divinità nazionale per noi. L'aggiornamento dei mezzi scenici in quest'éra del cinematografo, conduce alle riforme più eroiche, ai rimedi più disperati. Ne va, infatti, la esistenza dell'arte drammatica! Facendo appello a tutte le risorse, noi chiamiamo alla riscossa anche i morti. Con le loro invenzioni geniali, ecco risorgere i nostri gloriosi ingegneri teatrali.

Rispondere alle nuove esigenze con le macchine.



VERDI — *Aida*

Una poetica della meccanica teatrale.

Esiste una poetica scenica che fa da base alla Poetica del nono libro di Aristotele: quello riguardante i diversi contribuenti dello spettacolo. E' questa la poetica essenziale del teatro: poetica, nel fenomeno teatrale, dell'azione costruttiva *ex macchina,* ignorata dai letterati invasori del teatro, perchè sfugge necessariamente alla loro sensibilità (pacifico essendo che in teatro non esiste altra sensibilità che quella teatrale: vale a dire ogni sensibilità vi è relativa al teatro: applicata al teatro e teatrante). Tutto, sì, con ragion d'essere riverberata dalla creatura poetica e dalla favola intera, pretesto animatore del dramma; ma, stabilita che sia la ragion d'essere delle dieci altre ruote del meccanismo, è necessario che esse tutte contribuiscano muovendosi di pari passo nella propria importanza, al fine complessamente unico.

Sensibilità teatrale in teatro.

Teatro teatrale.

Sono dieci anni che io lavoro in Italia per la rinnovazione del teatro e questo libro è stato a brani pubblicato già dal primo anno degli Indipendenti. Il teatro sta morendo in una letteratura drammatica, dove lo « spettacolo » è pallido, povero, noioso, perchè le parole non possono creare l'atmosfera teatrale. *L'interesse degli ultimi* 25 *anni per un rinnovamento dell'allestimento scenico è il primo segno della morte del teatro letterario e dell'avvento di un nuovo teatro « teatrale ».*

Quest'ultimo è qualche volta realizzato in embrione nei music-halls, i quali riescono comporre un genere di riviste con diversissimi elementi, senza alcuna idea generale; e in ciò sono parenti della poesia lirica moderna. Questa agglomerazione di cose vive e movimentate, che non vanno insieme secondo la logica comune, produce un effetto di vitalità condensata degno di un vero teatro. La parte della tecnica in tal caso è all'evidenza molto più impor-

tante della parte letteraria. E' per questo che, secondo la nostra opinione, *il teatro di domani sarà fatto da autori sui generis: autori tecnici.* Intanto una invenzione tecnica che offre la possibilità di cambiar le scene con prontezza veramente moderna, potrebbe riformare non soltanto la macchineria teatrale, ma il teatro interno: la sua anima. La « Drch bühne » di Reinhardt e le altre invenzioni tedesche (Opera di Dresda, ecc.) fanno *più sopportabili, perchè più brevi, gli entre-actes, ma non cambian nulla della scena stessa.*

Il teatro di domani sarà fatto da autori sui generis.

Invece le piattaforme mobili costruite anche nel pavimento della scena, le quali diano la possibilità di cambiare gli apparati in un attimo senza dare il sipario — sono già un passo verso una costruzione delle scene veramente moderna. Il macchinista inventore aprirà all'artista di domani una via nuova, da tutti attesa e desiderata, perchè il nostro tempo drammatico, comico, attivo, agitato, teatrale per eccellenza, *esige un teatro vitale e non un teatro anemico, di analisi psicologica.*

Tempo attivo teatro attivo.

Primo Sinopico — *La prova del vestito*

IL TEATRO TEATRALE E L'ANTI-TEATRO.

Quegli che riveda con la mente lo storia del teatro di prosa italiano può facilmente osservare una involuzione — precipitata alla fine dell'Ottocento — con l'avviamento di questo genere di componimento scenico, per vie false. Se non possono dirsi ciechi gli autori drammatici di tal periodo, cieche appaiono certo le loro strade antiteatrali.

L'irrigidimento in una statica ricetta filosofica della maggior parte degli autori d'oggi, mentre snatura lo scopo della rappresentazione, ne abolisce lo spettacolo. Lo stesso avvenne nei tempi passati in Italia e fuori, con l'arresto della commedia e della tragedia in certe forme fisse puramente letterarie, cioè scarsamente teatrali.

Al teatro di pensiero si può applicare una considerazione di G. T. Danzel sul « pensiero artistico: malaugurata frase che ha condannato un'intera epoca al lavoro di Sisifo per ridurre l'arte al pensamento dell'intelletto e della ragione ».

Il « pensiero teatrale ».

Ora hanno sfoderato il teatro di pensiero — come una volta la poesia didascalica — e cioè un *pensiero teatrale.*

Per fortuna gli scrittori di commedie, spesso non pensano affatto di fare un teatro di pensiero anche se la critica ce lo vede. Essi subiscono la sorte di quelli cui spesso han fatto dire cose che non s'era neanche sognato. Male è però che a furia di sentire i critici scoprir delle tesi filosofiche nelle commedie, gli autori han finito a pensarle addirittura con tanto di tesi filosofica premeditata, le loro commedie.

Una volta il buco veniva con la ciambella. Ora la ciambella si forma attorno al buco...

« Foto Bragaglia. Ob. Heliar Voiglander ».

STRINDBERG *Sulla via di Damasco.*

Il teatro ha sempre occupato nella vita il posto magico e misterioso della ricreazione illusoria.

Il teatro ha sempre occupato nella vita il posto magico e misterioso della ricreazione illusoria. I poeti hanno anche voluto *delectando docere;* ma la funzione di educare è assegnata meglio a una determinata specie di letteratura che al teatro.

Mentre ieri J. J. Rousseau si scagliava contro gli spettacoli perchè a parer suo, possono solo alterare e corrompere, non mai educare, la reazione ai generi che sollevavano Rousseau contro il teatro, ha portato a un tipo di componimento teatrale ch'è giunto ai nostri giorni alla deformazione del teatro stesso. Esiste però un teatro che diverte senza corrompere e diverte senza deformare le leggi teatrali.

Che esso debba insegnare a vivere è la vecchia utopia greca, utile ormai solo a certe polemiche. Che lo possa non è escluso, ma lo scopo, non è quello dell'arte. L'arte deve sopratutto dire alla sensibilità. « Noi siam nati più per sentire che per pensare », scriveva il Foscolo: andiamo a teatro per sentire, e se poi esso farà pensare, ciò non dovrà essere visibile nelle intenzioni dello spettacolo: sarà tutt'al più una conseguenza che, trovandosi, non guasterà; ma che, non trovandosi, non guasterà lo stesso.

Siamo nati più per sentire che per pensare.

Come il Ronsard (III, 18 e segg.) crede che i generi teatrali siano « discaliques et enseignants » per mezzo di grandi « sentences », così l'autore detto moderno, crede che il teatro non si faccia col teatro, ma con le tesi morali.

S' è smarrito lo scopo dello spettatore.

S'è smarrito lo scopo dello spettatore.

Il concetto shakespeariano che fa valere più il giudizio di uno spettatore intelligente che quello d'una platea intera di mediocri, ha condotto gli autori moderni a disprezzare il giudizio del pubblico e della critica anche quando essi non erano degli Shakespeare. In tal modo han potuto essere sovvertite perfin le leggi fondamentali, per un vento rivoluzionario che anche noi, lo confessiamo, abbiamo aiutato a sollevare. E' così che sono arrivati a tentare, senza giudizio, una strada imprudente che conduce il teatro proprio contro natura. Solo i creduti più folli, i futuristi, son restati nella tradizione! I manifesti futuristi riguardanti il teatro sono più rispettosi delle leggi fon-

damentali del teatro di quel che non lo siano, gli autori del repertorio « di pensiero » o di « poesia ».

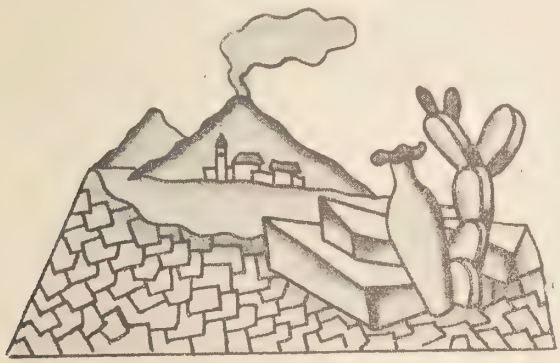
I futuristi rispettosi di Aristotele.

Ed Ettore Romagnoli, quando scrive la difesa di Rosso di San Secondo, perchè è riuscito a farsi applaudire a Milano un atto costituito da un lungo squarcio lirico del protagonista, è assai più sovversivo che l'autore; il quale gode almeno l'attenuante del « furor poeticus » ed è rinnegatore di leggi e di savi legislatori, più che Marinetti stesso!

Un critico deve sapere che qualsiasi squarcio lirico, nobile toccante e ben recitato, può « muovere » l'*admiratio* cara al Minturno; ma deve pur notare come il poeta in quel momento non fa della drammatica, certo!

Gli imitatori del teatro nordico e russo possono ricordarsi di un brano di Francesco Ogier: « I Greci scrissero per i Greci e riscossero i consensi degli uomini maggiori del loro tempo. Noi però li imiteremmo meglio assai, ove restassimo fedeli al gusto del nostro paese e della nostra lingua, invece di sforzarci a seguirli pedissequamente sia nel contenuto che nella forma ». (Pref. al *Tyr et Sydon di Jean de Schelandre,* 1628).

Se comprendessero la commedia dell'arte, i nostri capiscuola sarebbero meno snaturati.



■ ■ ■

Se da noi intendessero la commedia dell'arte — mentre non l'ha compresa nemmeno il Croce, che pure di cose ne ha fatte capire a noi tante — i nostri capiscuola sarebbero meno snaturati.

Mulcaste, il maestro dello Spencer, diceva: « Io amo Roma, ma non quanto Londra, stimo l'Italia ma di più l'Inghilterra; onoro il Latino, ma adoro l'Inglese (Morley, *English Writers,* IX, 18).

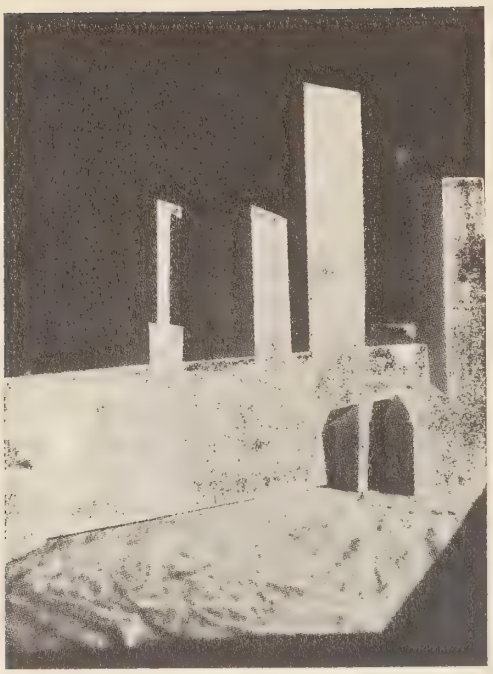
Da noi c'è la mania di riformare ma purtroppo intonandoci alle riforme straniere.

Quando Aristotele nella tragedia — che va « esposta da persone in atto e non in forma di racconto » — ammette il « discorso abbellito », intende che questo dato in iscena, venga teatralizzato: cioè abbellito come ritmo, armonia e canto. Noi siamo i primi per le riforme, e i nostri scritti mirano appunto a queste, ma, per riformare accortamente, giova comprendere che alcune leggi, come la statica nell'architettura, non possono umanamente esser negate. I generi scenici hanno leggi diverse dai generi melici e da quelli narrativi.

Il teatro di pensiero ha messo il teatro in ceppi. Gli autori non sanno più tramutare il logico in fantastico, come è ufficio del poeta, e questa traduzione credono fatta suggerendo al personaggio ragionamenti interminabili, invece che creando, nella commedia, delle vicende che parlino con l'azione, meglio che coi monologhi dei protagonisti.

Il serpente in grembo.

Come l'antigrazioso boccioniano e il grigio dei cubisti puniva la pittura, così al teatro è stato ora imposto un saio bigio, che gli fa far penitenza.



« Foto Bragaglia. Ob. Voiglander ».

Il teatro di pensiero non ha che sostituito il teatro a tesi.

Ma il teatro di pensiero non ha che sostituito il teatro a tesi. Tutto ciò che è stato detto e scritto contro di quello, va ripetuto per questo. L'opera drammatica fatta per la tesi, per il pensiero o problema centrale che dir si voglia, esulerebbe dall'arte se fosse quella soltanto. Quindi è proprio la parte di essa più vantata, è proprio il suo cosidetto contenuto, a sminuirla di fronte all'arte. L'Hanslikk canzonando il problema centrale che viene di solito attribuito alla musica, secondo alcuni destinata a servire il sentimento, la morale e altre attività non disinteressate, scrisse: « Se bastavano alcuni accenti frigi a incoraggiare i soldati dinanzi al nemico, e una melodia in modo dorico a assicurare la fedeltà di una moglie il cui sposo era lontano, la perdita della musica greca potrà dolere ai generali e ai mariti; ma gli estetici e i compositori non avranno ragione di lamentarla ».

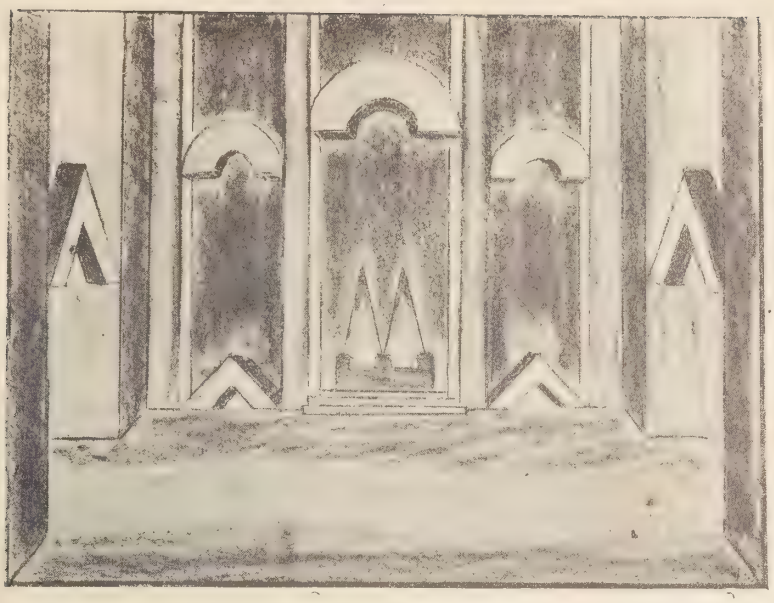
L' inespresso nello spettacolo.

Spesso gli scritti degli apologisti del teatro psicologico esaltano senza argomenti, affermando a vuoto le loro preferenze, senza tener conto di nessuno dei fattori teatrali del teatro. Col *sorpassato* si confondono le smaniose ricerche del nuovo, condotte per via di vani sforzi inani, secondo le esigenze della tesi dell'*inespresso*. Come se non si potesse proiettare quest'inespresso, anche tenendo conto della teatralità. E come se mezzi nuovi e pur sempre teatrali non potessero conciliarsi con le tendenze spirituali, e, anzi, non potessero assecondarne l'espressione poetica.

I teatri « d'eccezione » la chiave e l'ascia.

I teatri d'eccezione non sono teatri dell'arte d'eccezione. Non c'è un'arte d'eccezione, c'è l'arte di forme vecchie e quella di forme moderne: i teatri del vecchiume e quelli del nuovo. L'eccezione sta in questo. Senonchè oggi sono « d'eccezione » i teatri che, col pretesto di non voler considerare più il teatro come una ricreazione, fondano col teatro di pensiero il teatro della noia e cioè antiteatro. Codesti intendono liberare il teatro dai canoni e dalla schiavitù delle tradizioni e sta bene. Senonchè per farlo snaturato, deviano, tradiscono, sovvertono le leggi fondamentali del teatro. Ma allora non lo chiamino teatro: lo chiamino *lettura drammatica*.

La letteratura è letteratura e il teatro è teatro, e contiene di questa solo una



SHAKESPEARE. *Amleto.*

parte. Voler fare il teatro con la letteratura, col pensiero, è, direbbe Plutarco, spaccare un albero con la chiave di casa invece che con l'ascia. « Ma chi vuole fendere il legno con la chiave e aprire le porte con l'ascia, non solo guasta questi due utensili, ma si priva anche dell'unità dell'uno e dell'altro ».

La letteratura è letteratura e il teatro è teatro.

E il Lessing commentava osservando che « fine di un'arte è solo quello cui essa unicamente è atta ».

Non c'è bisogno di far scomodare la letteratura da sola, perchè si affanni a prepararci nel giardino delle feste, ciò che senza correr pericolo, con maggior effetto minor spesa e successo generale, il «festaiolo» o «sollazziere» (così si chiamava un tempo il *regisseur*) farà in quattro e quattr'otto purchè il letterato non si cacci troppo in mezzo a far da pavone.

L'arte non è una scienza; il teatro di pensiero è un equivoco come quello a tesi. Non esistono una « tesi teatrale » e un « pensiero teatrale »: esiste il teatro. Ecco come i critici filosofi hanno traviato il teatro! « Molto frequenti sono state le confusioni, osservò il Croce, tra il procedere dell'arte e quello delle scienze filosofiche... e si è scambiata per tal modo l'arte per la scienza ».

Non esiste un « pensiero teatrale » esiste il teatro.

Il teatro nordico, che ha sedotto anche noi negli anni recenti, è privo di giustificazioni teatrali sia teoriche che pratiche. E siccome quel che conta è la pratica, ora con profitto possiamo francamente rilevare quanto ci annoiamo noi, e quanto mortalmente il pubblico, inchiodati a restar tre ore avanti ai suffumigi malinconici del teatro di pensiero, per non apparir tanto iconoclasti da sprezzare i pregiudizi letterari e culturali sospirosi e cogitabondi, sotto il cui piombo ci si sprofonda quando... si va a teatro.

Noi questo lo chiamiamo andare a teatro!

Inlne il famoso problema centrale, che ha riempito di ammirazione i critici più profondi (troppo profondi, ahimè!): la famosa tesi di ogni lavoro di Pirandello, si ridurrebbe alla seguente dimostrazione:

A che si ridurrebbe la famosa tesi di ogni lavoro di Pirandello.

« La realtà ha un bell'adeguarsi alla finzione, e questa ha un bell'inserirsi in essa, e diventare così viva e feconda, sempre l'abisso tra le due vaneggia enorme e invalicabile ».

Farci patire tanti affanni dunque, e tanta noia, per scoprir che non c'è nul-

La Torre Rossa di G. Sommi (balletto).

la da scoprire?! Al teatro di Pirandello resta dunque, se c'è, la parte teatrale che si burla dei problemi centrali; e ciascuna sua commedia non possiede altro che il valore intrinseco teatrale. Se diverte va; se no, il pubblico la pianta lì.

Nè essa si replicherebbe, se pur la tesi costituisce una scoperta e non una semplice disillusione filosofica, come quella suddetta.

Resta pacifico che le commedie del teatro di pensiero se sono buone, lo sono per qualità teatrali possedute dalle commedie buone da quando mondo è mondo; e se sono cattive ciò risulterà sempre per cause antiteatrali, a malgrado degli stessi valori poetici e speculativi...

Ma, felici i tempi antichi!

« Ho con tutte le forze, scriveva B. Tasso nel suo « Amadigi » in quest'opera mia atteso alla dilettatione, parendomi che sia più *necessaria* e più *difficile* al poeta di asseguire, perchè come si vede per esperienza molti scrittori giovano e pochi dilettano ».

E John Drydn (1668) (*Lettere*, II-195): « Io, sono contento se procuro diletto; perchè questo è il primo se non l'unico scopo della poesia; all'istruzione si può fare un certo posto, ma secondario, la poesia istruendo solo in quanto piace ».

Così il Castelvetro (1), il Robertelli e gli altri commentatori di Aristotile pensavano che fine della poesia è il diletto e niente altro che il diletto. Aristotile infatti scriveva: « Il fine delle arti belle è di dar piacere » (2).

Il fine dilettevole della rappresentazione teatrale non è mai dimenticato dai grandi autori di teatro.

Il fine dilettevole della rappresentazione teatrale non è mai dimenticato dai grandi autori di teatro. Quelli che resistono ancora, dopo secoli di successo, fanno del vero teatro; e quale esso si deve intendere. Posson essere certi, i nostri autori, che di loro resterà in piedi appena appena qualcuna delle com-

(1) Interessante cfr. Antonio Fusco: *La poctica di Lodovico Castelvetro*, Napoli, 1904.

(2) Cfr. S. H. Butcher: *Aristotile's Theory of poetry and fine art.*, ecc., London, 1895, p. 185.

E. Poe. *Novella sceneggiata.*

medie più divertenti e dei drammi più mossi.

Il teatro italiano è teatrale!

E' facilmente dimostrabile come il teatro dei suffumigi sia per noi antinazionale. Solo il teatro teatrale è italiano. La tradizione veramente italiana che noi possiamo vantare, è questa della teatralità. Tutto il precedente fu imitazione del teatro latino, per mania di classicismo.

E se oggi gli autori nuovi vorranno veramente entrare nella tradizione teatrale italiana, gioverà loro abbandonare il nordicume dei capogiri logici e fare del teatro integrale.

Altro che pretendere russa o tedesca la concezione del teatro teatrale!

L'arte del teatro raccoglie quello che il Basch vedeva « secondo i tre grandi tipi d'immaginazione, visiva, motrice, uditiva ».

Il Teatro collaborazione delle arti.

L'arte del teatro è l'unità delle diverse attività artistiche; il Croce spiegando lo Schleiermacher, scrive che quegli propostosi di partire dal concetto generale dell'arte per dedurre come necessarie tutte le varie forme di questo, e trovando nell'attività artistica due lati, la coscienza oggettiva e la coscienza immediata, e notando che l'arte non sia tutta nell'una o nell'altra e che la coscienza immediata o rappresentazione dà luogo alla mimica ed alla musica e la coscienza oggettiva o immagine alle arti figurative, nel procedere poi ad analizzare un quadro riconosceva inseparabili le due coscienze; ed « eccoci giunti (osservava) a qualcosa di siffatto opposto; cercando la distinzione abbiamo trovato l'unità ».

Foto Bragaglia. Ob. Heliar Voiglander.

C. D'Errico. *Vestita di rosso e di nero.*

Circa la simultaneità e successione diceva « l'antitesi tra i due ordini d'arte significa solamente che ogni contemplazione, al pari di ogni produttività, è sempre successiva, ma che, nel pensare la relazione dei due lati in un'opera d'arte, l'uno e l'altro ci sembrano indispensabili il coesistere e l'essere successivamente ».

Riunione delle arti.

Tutto questo ripensato riguardo allo spettacolo conforta nel modo che la fantasia d'ognuno può dedurre. Nello Schleiermacher vediamo « inseparabile l'elemento soggettivo e l'oggettivo, il musicale e il figurativo » e « pensa talora anche lui a una riunione delle varie arti, onde si otterrebbe l'arte completa ».

Una biblioteca di teatrini.

Il teatro parla all'intelletto per le vie riunite degli occhi e degli orecchi; esso richiede dunque, scrive bene Appia, la nostra *presenza integrale in tutti i sensi.*

G. D'Annunzio nel « Fuoco », disse che è impossibile « fondere la poesia e la musica, senza togliere a taluna il carattere proprio». E' vero. Ma qui non trattasi di fare la letteratura nè la musica, bensì un'arte sui generis: il teatro; creare cioè il carattere di un'arte speciale, e non già conservare alla musica o alla poesia il carattere proprio. Anche d'Annunzio è caduto nell'eterno equivoco dei letterati. Ma « tutte le arti, scriveva Noverre, si tengono per mano e sono l'imagine d'una famiglia numerosa che cerca farsi illustre. Ciascuna di esse prende vie opposte, come ciascuna ha principi diversi; ma si trovano in ognuna certi tratti e certe somiglianze, che denunciano la loro intima unione e il bisogno che hanno l'una dell'altra per elevarsi, abbellirsi, rinnovarsi. Dai rapporti delle arti, da questa armonia, che regna tra di esse, devesi concludere che il Maestro le cui conoscenze saranno più estese e che avrà più genialità e fantasia, sarà quegli che metterà fuoco di verità, di spirito, di interesse, nelle sue composizioni ».

Anche d'Annunzio è caduto nell'equivoco dei letterati comuni.

Nel Noverre prevale troppo, è vero, la concezione del teatro come spettacolo; ma presso i filosofi studiosi del teatro facilmente si scopre che la veduta è ugualmente letale sebbene opposta. Un coreografo propende per il teatro spettacolo, un filosofo per il dramma di pensiero. Anche il Croce, sistemando a suo modo queste divergenze scrive (p. 136): « Vi sono drammi il cui effetto si ottiene dalla semplice lettura, altri, ai quali occorrono la declamazione e l'apparato scenico; intuizioni artistiche che, per estrinsecarsi pienamente, richiedono parole, canto, istrumenti musicali, colori, plastica,

architetture, attori; e altre, che sono belle e compiute in un sottile contorno fatto con la penna o con pochi tratti di matita. Ma che la declamazione e l'apparato scenico, o tutte insieme le altre cose che abbiamo ora menzionate, siano più possenti della semplice lettura e del semplice contorno a penna e a matita, è falso; perchè ciascuno di quei fatti o gruppi di fatti ha, per così dire, uno scopo diverso, e la potenza dei mezzi è incomparabile quando gli scopi sono diversi ». Croce, questo grande maestro, non ha mai capito il teatro con tanto nostro dolore!

Croce, questo grande maestro, non ha mai capito il teatro con tanto nostro dolore!

Le potenze dei vari mezzi non si possono tra loro misurare, ma l'effetto di ciascun mezzo è prezioso quanto l'altro, mentre qualcuno di essi è meno teatrale dell'altro. D'altro canto gli stessi progressi fatti dall'illuminazione, nell'allestimento scenico, possono aver variato di molto gli elementi di giudizio. Oggi, per quelli, diversamente si esige e diversamente si teorizza. Non soltanto nel presente paragrafo possiamo discutere tutto questo. E' dall'insieme dei nostri studi che può risultare un'idea chiara di ciò che abbiamo in mente. Riassumendo, ripetiamo che teatro è ambiente, atmosfera, movimento, estrinsecazione dell'azione, realizzazione visiva, esteriorazione. Senza l'apparato scenico non c'è ambiente, non c'è clima, non c'è atmosfera psicologica. Se l'arte è comunicazione non si comunica una scena di teatro senza realizzarla coi mezzi delle varie arti di cui il teatro dispone.

Esteriorare.

Infatti senza esteriorare l'ambiente, il « luogo » non viene comunicato; e cioè non vien fatto teatro. Trattasi o no, di far teatro? O vogliamo solo comunicare delle situazioni e delle psicologie? Ma allora perchè pretendere di far teatro? Basterà la prosa del romanzo. E sarà preferibile.

Più teatro.

Ogni volume sarà un teatrino. Avremo ciascuno una scansia di teatri...

Ma, tornando indietro, non vogliamo noi certo scoprire se le arti riunite o distinte siano più potenti o meno. Questo appartiene al filosofo. Noi vogliamo preferire quel dato teatro che richiede la collaborazione delle varie arti, perchè troviamo ch'essa corrisponde meglio al gusto e al genio nostro, e cioè *sia più teatro*. Senza dire che ci va più a genio per cause di temperamento, dimostrazione già avvenuta e confermata dalla nostra storia teatrale. E se è vero che il particolare visivo d'una rappresentazione può costituire da solo l'interesse di uno spettacolo, è altrettanto falso che la volata del poeta, incastonata in una scena, possa costituire ugualmente il culmine d'una rappresentazione, o, come si diceva una volta, d'una « festa teatrale ».

Istintivamente, anche i vecchi organismi dei teatri si vanno oggi orientando verso l'innesto di attrazioni visive (elementi puramente teatrali) come le danze moderne, fatte al Regio di Torino con le variazioni plastiche e coreografiche della Ruskaya nella Gioconda, o come le scene e i costumi di Bakst, che ha tentato di rinnovare la Signora delle Camelie per la Rubinstein a

Anche i vecchi organismi dei teatri si vanno oggi orientando verso l'innesto di attrazioni visive.

Foto Bragaglia. «Obb. Heliar Voiglander».
Carcere

Equilibrio delle arti a teatro.

Parigi, o le scene dei pittori avanguardisti, costituenti il nucleo principale dell'opera teatrale, negli spettacoli odierni di Diaghilew.

Io, però, non sono favorevole a queste predominanze, perchè una scena unica riesce a sorprendere solo per pochi minuti, epperò non può costituire per se stessa uno spettacolo. A meno che questa scena non si faccia mobile, come ha proposto Alberto Bragaglia prima di Tairoff, e come abbiamo ideato

Scene mobili.

Marinetti ed io, nella nostra pantomima «Il Cabaret epilettico» nel 1923 muovendo le scene a trasformazione: e cioè rinnovando la sorpresa visiva a costituir per un terzo l'interesse generale dello spettacolo, essendo l'altra conferita alla farsa, tipeggiata, buffa e piena di colpi di scena, nonchè alla musica sincopata americana, ch'è assai svegliarina.

Le arti sorelle collaborano tutte allo spettacolo teatrale.

Le arti sorelle, si dice, collaborano tutte allo spettacolo teatrale. Ma allora non capisco perchè nello spettacolo moderno le arti visive non abbiano gli stessi diritti della poesia; e nel teatro di prosa esse vengano così malconcie. Non comprendo perchè, trattandosi di uno spettacolo — opera esteriorizzata, da guardare — il visivo passi in seconda linea e sia concesso al poeta di fare il leone e si tenti di legittimare il sopruso trasformandolo in regola.

Non c'è volta che i critici trascurino di acciuffarsi con noi, partigiani del visivo a teatro, per accusarci di lesa poesia! Come se non fossimo lì noi a volergliela vestire, la parola, di bei colori e di belle forme esteriori. Se si deve ammettere che a rigore un dramma può esser recitato avanti a un velluto nero senza scene, senza costumi, senza effetti visivi musicali e di movimento, solo nelle nude parole, è pur vero ciò che ripetiamo, che sarà quella una lettura drammatica, non già una rappresentazione.

Teatro maltusiano.

Teatro maltusiano!

Croce scrive: «Il fatto estetico è forma e niente altro che forma. Da ciò si ricava, non che il contenuto sia qualcosa di superfluo (chè anzi è il punto di partenza necessario del fatto espressivo) ma non è tutto e non può far da solo».

La «messa in azione» fa il teatro.

Il teatro è dato dal movimento (l'azione, la mimica, il gesto, le luci colorate che son mobili, i suoni che sono mobili nello spazio e la successione dei luoghi-atmosfere).

Tale è la sostanza vera del teatro.

Diventa teatro quando tutto ciò si muove e agisce sulla scena. Avvenendo l'insieme di questi movimenti, è fatto il teatro. Dunque è teatro, solo quando

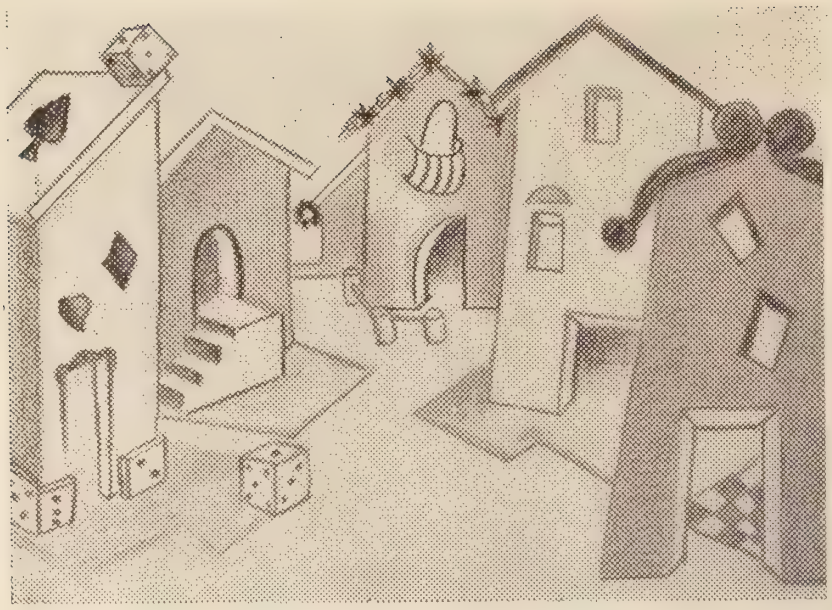
questo insieme di movimenti avviene. Restando in biblioteca sarà letteratura. Diventa teatro quando l'uomo di teatro si assume l'impresa di dar movimento alla macchina, nelle intenzioni del poeta ospitato. La materia teatrale pura è la pantomima: questo insieme d'azioni che, senza la parola, dà uno spettacolo meraviglioso altamente poetico e suggestivo, perchè più che agli orecchi parla alla imaginazione dello spettatore. Il teatro infatti, non ha più nulla da sperare dai letterati. Quest'accompagnamento dell'azione — la parola — è interessante ma non indispensabile. Ritorna la questione della collaborazione. — Il Croce, riferendo le teorie di G. Engel « se abbiano maggior valore le arti singole o riunite » riporta la conclusione di questi « che le arti singole come tali hanno bensì la propria perfezione, ma maggiore è quella delle arti riunite, nonostante le transazioni e le vicendevoli concessioni imposte dalla riunione ».

Il teatro, per il momento, non ha più nulla da sperare dai letterati.

Se questo fosse vero, e se il fonderle non unificasse, è comunque chiaro che il teatro di sola letteratura sta ora facendo le parti del leone, e non concede transazioni nè ammette le vicendevoli concessioni. Cioè tradisce il principio della fusione come collaborazione per l'arte suprema.

« La pittura, scriveva Leonardo, ti rappresenta in un subito la sua essenza nella virtù visiva e per il proprio mezzo, d'onde la impressiva riceve gli obbietti naturali, ed ancora nel medesimo tempo, nel quale si compone l'armonica proporzionalità delle parti che compongono il tutto che contenta il senso; e la poesia riferisce il medesimo ma con mezzo meno degno dell'occhio, il quale porta nella impressiva più confusamente e con più tardità le figurazioni delle cose nominate che non fa l'occhio, vero mezzo infra l'obietto e l'impressiva, il quale immediate conferisce con somma verità le vere superficie e figure di quel che dinanzi se gli appresenta, dalle quali ne nasce la proporzionalità detta armonia, che con dolce concetto contenta il senso, non altrimenti che si facciano le proporzionalità di diverse voci al senso dell'udito, il quale ancora è men degno che quello dell'occhio, perchè tanto quanto ne nasce, tanto ne muore; ed è sì veloce nel morire come nel nascere ».

Un parere di Leonardo.



Il teatro collaborazione delle arti.

L'equilibrio nella collaborazione degli elementi costitutivi di una evocazione drammatica completa, negli ultimi anni venne di nuovo spezzato dal predominio della parola. Ma come la parola può darci la luce, il colore, il gesto, il movimento, i rumori, il silenzio? Su quei spettacoli, avrebbe detto Leonardo « l'anima non potea fruire il beneficio degli occhi, finestre delle sue abitazioni » (1).

Quando l'opera letteraria di teatro è compiuta.

La pretesa che l'opera letteraria di *teatro* possa dirsi compiuta: abbia cioè facoltà suggestive di spettacolo anche alla sola lettura, è l'errore da cui nel loro orgoglio son partiti i poeti. Ma come avviene nel caso delle arti plastiche, il poeta « non si avvede che le sue parole, nel far menzione delle membra di tal bellezza, il tempo le divide l'una dall'altra, v'inframmette l'oblivione, e divide le proporzioni le quali senza gran prolissità non può nominare.

E non potendole nominare, esso non può comporre l'armonica proporzionalità, la quale è composta di divine proporzioni. E per questo un medesimo tempo, nel quale s'include la speculazione di una bellezza dipinta, non può dare una bellezza descritta, e fa *peccato contro natura* quello che si dice mettere per l'occhio, a volerlo mettere per l'orecchio » (2).

Il problema del personaggio è un problema visivo.

Questo riguarda ogni sorta di descrizione del visivo fatta in teatro dove il visivo può apparire e non si trova nel libro nella impossibilità di farlo.

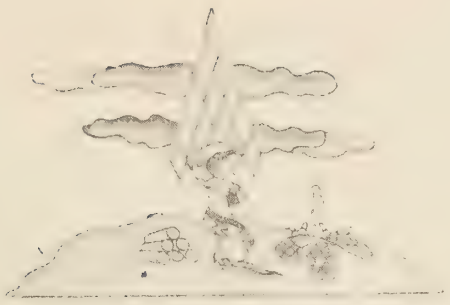
Il problema del personaggio, la cui personalità esiste soltanto nell'atmosfera scenica del suo proprio ambiente, è un problema visivo. E in tal caso, « qual porta ti metterà innanzi, o amante, la vera effige della tua idea con tanta verità qual farà il pittore? » (3). Qui pittore vale per esterioratore. Si tratta di tradurre un quadro di passioni che vivono nella loro cornice. Giova soltanto ricorrere alle arti speciali di ciascuna forma di rappresentazione.

« Quella scienza è più utile della quale il frutto è più comunicabile e così per contrario è meno utile quella che meno comunicabile » (4).

Ciascuna arte ha possibilità di proprie differenti rivelazioni sul tema.

---

(1) Leonardo da Vinci: *Trattato della pittura*, Parte I, pagg. 17 e 19.
(2) Leonardo da Vinci: *Trattato della pittura*, pag. 18.
(3) Leonardo da Vinci: *Trattato della pittura*,, Parte I, pag. 12.
(4) Leonardo da Vinci: *Trattato della pittura*, Parte I, pag. 2.



La letteratura, oggi dominante, diventa povera cosa per talune esigenze. Se ne convincano i letterati. Può più rapidamente un gioco di rumori o un lavoro di luci, che mezz'ora di parole. Dove la parola è meno efficace conviene che i poeti si adattino a cedere il passo. Nella orchestrazione, il più nobile degli strumenti non può pretendere di far tutto da solo e di bastare all'effetto, sol perch'esso è il nobile. Nè può imporre al concertatore le sue prepotenze — (moda è oggi per opera dei capocomici attori) poichè l'arte teatrale: « l'arte istrionica è *ministra* della poesia », commentava Bernardo Segni alla Poetica di Aristotele. Gli istrioni, con questa sopraffazione della parola sul visivo, sono alleati dei poeti; i quali concepiscono il lavoro per teatro, circondandosi di astutissime cautele e ripugnanze per le espressioni delle altre arti che volessero collaborare alla rivelazione, trasvalutazione in scena, la quale, ai poeti, suona gara parallela che può oscurare il lavoro del letterato.

Dove la parola è meno efficace conviene che i poeti si adattino a cedere.

Invece — scriveva il Perrucci: « Si deve in ogni sorte di tragedia, o di comedia o tragicomedia, o di pastorale, o boscareccia, come vogliono alcuni chiamarla, adattarsele i vestimenti proporzionati, asserendo il filosofo esser l'apparato una delle parti sostanziali, e questo consistere nella costruzione della scena, nelle vesti de' rappresentanti » (1).

L'apparato parte essenziale secondo Aristotele.

« Nelle arti stesse che si dicono successive, quel che importa — scrive Croce, riferendosi allo Schleiermacher — è la coesistenza e l'aggruppamento ». Se le misure di queste sono sproporzionate, l'aggruppamento è inutile. E in tal caso — nel caso della predominanza d'una delle arti — tanto vale considerare la manifestazione come appartenente all'arte sola predominante. Epperò, se predomina nello spettacolo la parola, resterà essa parola e non sarà divenuta spettacolo; se predomineranno invece la pittura e l'architettura (o, come ora si dice, la scenografia o la scenoplastica o tutt'e due mescolate) si creerà un teatro pittorico o plastico o pittoplastico nuovo con la collaborazione della luce colore, ma questo sarà uno spettacolo sui generis: una rappresentazione visiva e non dramatica. Dunque, magari con il solo visivo si potrà far teatro, non con la sola parola. Nei secoli scorsi, non pochi esempi di spettacolo puramente visivo fiorirono, con fortuna che si mantenne per lunghi anni. Invece di citare l'ultimo genere di rappresentazioni dato da Serge de Diaghileff — teatro nel quale predomina il pittore — sarà meglio ricordare gli spettacoli di *architetture* e di giuochi scenici, che i nostri macchinisti chiamati a Parigi e a Vienna nei secoli scorsi a crear generi teatrali italianamente grandiosi, dettero all'Opera o al Teatro delle macchine, per sollecitazione dei Re, che amavano tanto questo genere di teatro puramente visivo.

Con il solo visivo si potrà far teatro, non con la sola parola.

(1) Andrea Perrucci: *Dell'arte rappresentativa meditata e allo improvviso*, Napoli, 1699.

« Foto Bragaglia. Ob. Heliar Voiglander ».

L. Bonelli. *Dramma di sogni.*

Dunque se un genere di teatro si poteva dare, era solo facendo predominare il visivo e dando con esso il movimento, non già la letteratura. Lo Schleiermaker, nel suo studio pensava a una riunione delle varie arti onde si otterrebbe l'arte completa; ma riunione delle varie arti non vuol significare predominanza di una sola di esse; e tanto meno di quella che men che le altre possiede, in uno spettacolo teatrale, i requisiti della teatralità.

Il regisseur come autore.

Massimo Bontempelli, pensa invece, che quando le arti son fuse nella concezione d'una rappresentazione teatrale, il *regisseur* diventa l'autore di questa, come già avviene nel cinematografo. Se infatti un autore tiene al successo, è importante che egli concepisca le sua opera visivamente più che nelle parole; affinchè possa questa interferirsi e far spettacolo.

Teatro integrale.

Il teatro è un *coktail*, e si può variare e dosare secondo mille ricette. Nei *coktails* generalmente vengono usati i liquori di seconda qualità, perchè la mescolanza uccide l'un l'altro le speciali finezze ideali che son la caratteristica d'ognuno d'essi, quando è fine. Sarà la mescolanza, a creare il gusto e il fascino nuovo; la dosatura dell'esperienza lo regolerà, portando quel gusto a piacimento. Dunque il punto è tutto nel risultato di questa mescolanza: nel gusto che da essa sarà tratto.

I contribuenti perdono la personalità.

Esistono le mode e quindi le epoche anche per il *coktail*. Ciò nonostante esistono a un tempo i gusti personali, che compiono opera di propaganda e di difesa per la miscela più gustosa a ciascuno. Resta comunque convenuto il prototipo « del giorno » il quale è unico e caratterizza il cliente che lo beve.

L'abito fa il monaco anche nel caso presente.

La riforma moderna intende restituire alla meccanica teatrale il suo prestigio antico.

Non è d'altronde difficile un calcolo nelle dosi dei diversi fattori d'effetti di cui l'arte collettiva del teatro è naturalmente costrutta. La riforma moderna intende restituire alla meccanica teatrale il suo prestigio antico, che tanti trionfi procacciò all'arte geniale e ingegnosa dei nostri architetti scenografi macchinisti. La mia tesi del teatro integrale — che non rinunci a nessun membro dell'organismo, per vantaggio d'uno qualsiasi degli elementi

costituitivi del corpo teatrale, sia esso la musica o la poesia — è tesi squisitamente moderna, e, quel che interessa per giunta, assolutamente italiana nonchè sostenuta dalla tradizione.

Tenendo conto delle variatissime convenzioni su cui riposano i vari sistemi di estetica; e non calcolando le apparenti confusioni d'espressione nella classifica dei diversi elementi delle arti diverse, si potrebbe, senza pedanteria e per mera curiosità polemica, disegnare perfino una specie di piano-ricetta dello spettacolo teatrale, quale esso verrebbe composto sia pure con le varianti care a ciascuno, circa la terminologia delle definizioni.

Partendo dal principio dell'essere, il teatro, un'arte « sui generis », vale a dire indipendente dalle altre arti, per quanto da esse tutte costituzionalmente costrutta, questa che sto per definire « Tavola sinottica dei generi italiani » deriva dalla poetica di Aristotile e ricorda facilmente la concezione del Teatro come Arte Suprema di Wagner. (Oper und Drama, 1851).

Il concetto di un « teatro teatrale » è concetto buono per fare.

Il concetto di un « teatro teatrale » abbiamo detto è concetto *buono per fare.* Avendo l'idea di un teatro teatrale, non si può far altro di meglio che realizzarlo. Parlarne è vano. Certo. Comunque, nella prigionia della parziale inazione cui ci costringe l'attuale mentalità degli impresari e del pubblico, non è inutile meditare le ricette di disagio pretese per i diversi generi teatrali. Le letture teatrali del teatro letterario, due parole il cui senso abbiamo visto in contrasto fra loro, a noi sembrano un assurdo teatrale; rappresentano l'antiteatro, cioè l'antitesi che stavolta è in voga, d'un teatro arido e noioso, dalle molte idee parlate e dagli scarsissimi effetti teatrali di azione (fatti e colpi di scena, mimica e ritmo, ambiente atmosfera clima scenico, audizione, voce espressione o canto musica).

Nuove sorgenti di emozione.

E siamo moderatissimi noi. Non certo estremisti. Chè, sapendo quante difficoltà la critica ci presenta, in luogo di concederci alcune brevi riforme superficiali, non osiamo neppure riferirci alle audaci richieste degli estremisti assoluti. Questi pretendono riforme integrali. Mirano alla scoperta di nuove sorgenti di emozione, per via di assolutamente nuovi mezzi di effetti. (E non dico di esser lontano dall'amare questi punti di vista radicali; dichiaro con franchezza che li capisco e li sento, ma comprendo pure che, per un piano strategico pratico, conviene la procedura per gradi: per ora la moderazione).

Lo spirito umano vivendo di esseri umani, agisce e si agita interiormente, ma attraverso una esteriorazione fisica, sensibile (per gli occhi e per le

« Foto Bragaglia. Ob. Heliar Voiglander ».

WEDEKIND. *Il Castello di Wetterstein.*

orecchie) nello spazio e nel tempo. Compito dei moderni, dicono gli estremisti, è ora quello di scegliere, dopo la parola e dopo la musica, il mezzo prevalente di espressione per la estrinsecazione, al fine di conferirgli il primo posto nello spettacolo.

Io ho già messo il colore ai servigi della poesia nella mutevolezza delle luci seguenti la mutazione del lirismo poetico, e coadiuvandolo nel dar rilievo agli stati d'animo e alla loro suggestione.

Ricciardi, a sua volta, aveva concepito il tempo e lo spazio assoggettati alla estetica del colore, traducente l'intera spiritualità umana.

Alberto Bragaglia tende alla visività assoluta e promulga un teatro plastico.

Alberto Bragaglia tende alla visività assoluta e promulga un teatro plastico, cioè con prevalenza conferita alla plasticità luce colore, pure senza esclusione della musica e della poesia. Mio fratello Alberto, precedentemente ai russi che fanno capo a Tairoff, ha concepito un teatro che mira alla esteriorazione plastica del sentimento; mezzo d'espressione nuovo sul quale egli ha teorizzato particolareggiando nelle prime Cronache di Attualità. Così pure il concetto di portare il ritmo nell'azione drammatica, centro della teatralità (plasticità fluente in tempo e spazio), oltre l'azione poetica e fin nello scenario costruito e dipinto, illuminato e meccanizzato, dinamizzato (mobile), è idea bandita da questo mio fratello nel 1918. E io so che fino d'allora, dei suoi scritti sulla Panplastica venne data notizia all'estero.

La concezione degli estremisti.

Centrato in questi reparti, anzichè confidante su di un solo, gli estremisti vedono un teatro prevalentemente luminoso, meccanico espressivo di sentimenti anche per via della plasticità e del colore in movimento, come i letterati hanno finora concepito un teatro di sole parole. Eccesso anch'esso, è vero, ma più logico in teatro, semplicemente perchè più teatrale. (Stesso fenomeno che giustifica l'idiozia della *révue* moderna).

Tavola sinottica del teatro teatrale.

La mia tavola sinottica non avrà uno che l'approvi così come essa è. Ciascuno ci troverà a ridire e proporrà una variazione. Ma noi che vediamo il teatro come un coktail non ci spaventeremo. Porti pure ognuno la variazione che vuole, purchè non perda di vista lo scopo, quel che hanno perduto di vista i letterati invasori del teatro. C'è un libro che insegna 2000 modi per fare un coktail.

Volendosi fare una ricreazione tragica e comica, stiamo attenti soltanto a non fare il contrario... Si domanderà, dunque, perchè io nella mia Tavola Sinottica ho sistemato la musica dalla parte dei sensi. Dirò che la musica è tanto forma che contenuto; ma nel caso teatrale, è più forma che contenuto,

in quanto, come forma si impone generalmente a tutti: come contenuto parla linguaggi misteriosi a temperamenti sensibili.

L'equivoco delle scuole moderne è quello contrario: di far l'ipotesi, sempre, di un solo tipo di spettatore: quello ideale! Mentre i teatri contano 2000 posti per 2000 spettatori che non sono tutti uguali. Non è più caso di illudersi sulle platee di *élite*: sono scelte sì, ma lasciano a desiderare. Tutto è relativo; non c'è da canzonarci troppo. E poi è élite di che? Di gente eccezionalmente sensibile alla musica? Ma che poi dovrà in un altro senso essere eccezionalmente sensibile alla poesia? Ma che poi in un terzo senso dovrà esserlo anche alla pittura?

E come si fa a formar platee di re, così fatte?

Non scherziamo.

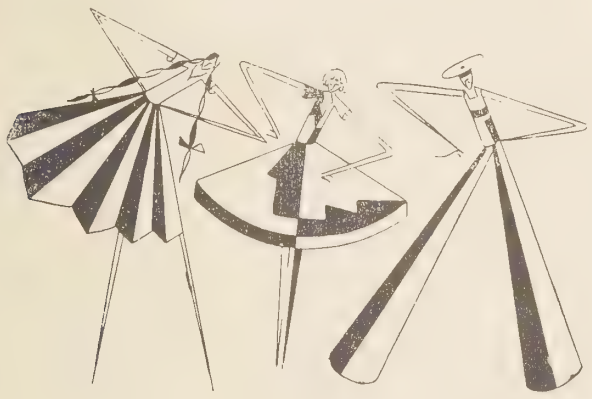
La musica, nel caso teatrale, è più forma che contenuto.

Questa considerazione dello «spettatore tipo unico» presumibilmente intelligente (che cioè non sia malato di letteratura o non sia rincretinito da altre manie) mentre a un tempo possegga una certa cultura moderna; sia preparato cioè a un tipo di spettacolo diverso dal precedente, conviene sia tenuta presente dal lettore polemista, per tutte le osservazioni che legittimamente farà.

Una generale attenuante voglia comunque mantenersi a favor nostro per le ragioni polemiche onde siamo mossi noi che vogliam rinnovare e riformare al fine di creare un tipo di teatro degno dell'epoca nostra.

Lo spettatore «tipo unico?»

Sarà generoso conservarcela, questa attenuante, per tutto il seguito di questo libro: poichè la polemica sul teatro teatrale nei confronti dell'antiteatro letterario, verrà continuamente ripresa nel presente studio sino alla dimostrazione della necessità di riformare la tecnica del palcoscenico per rinnovare la commedia.



LE UNITÀ ARISTOTELICHE E L'UNITÀ D'INSIEME.

« a ogni età e a ogni corso d'anni
le sue forme ed impronte »
AMLETO III. 2.

Ognun sa che le cause prime delle strettoie in cui si obbliga ancora il teatro, trovano origine in Aristotele, che fondava le sue leggi sulla esclusione delle convenzioni teatrali moderne, e sulle scarse possibilità tecniche del palcoscenico d'allora: epperò l'obbligo di stringere il fatto alla unità di tempo:

« sotto un circuito di sole, o poco più » (1).

L'unità di tempo.

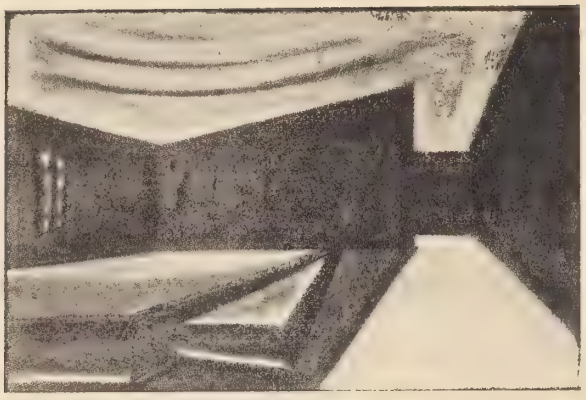
La unità di tempo recò le altre due Unità, nelle deduzioni dei critici del Rinascimento (2): e di quì, dunque, la origine degli obblighi, che per quanto spezzati dopo, viziarono, come vedremo, il concetto della libertà connessa alla fantasia poetica. I commentatori di Aristotele ritennero allora che il poeta avrebbe maggiormente mostrato l'*acutezza* e la *sottilità* del suo ingegno, laddove si fosse costretto in strettoie come quella delle unità.

Le polemiche furono infinite, tanto che gioverebbe qui far punto ed esporre senz'altro l'idee personali nostre, dopo le parole che il Castiglione appose al « Cortigiano »: « Essendo già stata questa disputazione lungamente agitata da huomini sapientissimi, non è bisogno di rinnovarla ». Ma poichè un riassunto di alcuni lati di quelle contese riguardanti la tecnica del componi-

---

(1) *Rettorica et Poetica di Aristotile Tradotte di Greco in Lingua Vulgare Fiorentina da Bernardo Segni Gentil'huomo, et Accademico Fiorentino. In Vinegia*, 1551, pag. 170).

(2) Nelle *Nubi* la scena è in strada e nella casa di Strepsiade. Nelle *Rane* è all'inferno ed in Tebe. Nell'*Agamennone* l'arrivo del protagonista segue senza interruzione l'incendio di Troia. Nelle *Trachinie* Ercole Lica ed Illo tornano tre volte dall'Eubea in Tessaglia. Nell'*Andronaca* avvengono a continuazione in luoghi diversi fatti diversi in relazione tra di loro. Nelle *Eumenidi* si va da Delfo ad Atene e dal tempio di Minerva all'Areopago.



mento teatrale, può far comodo alle nostre tesi, io trovo ora opportuno di accennare rapidamente a certi particolari del processo, nel quale si svolsero le polemiche e le ribellioni. Questo, non significherà certo riaprire quelle vecchie discussioni...

La maggior parte delle tirannie attribuite ad Aristotele sono, per lo più, parto della fantasia del Castelvetro.

Abbiamo già ricordato come la maggior parte delle tirannie attribuite ad Aristitole sono, per lo più, parto della fantasia del Castelvetro, che — giunse a scrivere il Dacier: « non conosce affatto il teatro, nè i caratteri nè le passioni; non intende nè le ragioni, nè il metodo di Aristotele e si applica piuttosto a contradirlo che a spiegarlo ». Anche il Castelvetro però « esamina le condizioni fisiche della rappresentazione teatrale e su di esse fonda le leggi della letteratura dramatica » (1). Le possibilità del palcoscenico promossero ancora le regole del componimento letterario teatrale. Variate, come furono infatti appresso, le condizioni materiali della scena, nacquero i nuovi componimenti. Ma non già nella drammatica. Se è vero, come osserva il Castelvetro che « le condizioni della rappresentazione scenica cambiano e devono cambiare colle varie condizioni della letteratura dramatica e la facoltà inventiva dei poeti » (2) è pacifico che tra le condizioni base della letteratura dramatica e i mezzi che conferiscono un utile possibilità alla facoltà inventiva dei poeti, stanno a capo le forze, meccaniche del palcoscenico, perfino come ispiratrici della fantasia poetica. Oggi non la pensiamo come il Castelvetro che la rappresentazione non può circoscrivere il potere del poeta quando il poeta scrive per una realizzazione scenica. Questa, invece, gli mette ben precise condizioni! Quelle che contribuiscono a ispirare al Castelvetro le tre unità dette Aristoteliche.

Le condizioni della rappresentazione devono cambiare.

Le cause tecniche delle unità.

« Ma, spiega lo Spingarn (3), quali sono, secondo il Castelvetro, le condizioni della rappresentazione scenica? Il teatro è una piazza pubblica sulla quale da una piattaforma circoscritta o palco è innanzi a una folla varia — *la moltitudine rozza* — vien dato lo spettacolo in uno spazio limitato di tempo. Quest'idea è al centro di tutto il sistema drammatico di L. Castelvetro. In primo luogo, potendo l'uditorio essere numeroso, il teatro sarà vasto; e, perchè in esso tutti siano in grado di sentir l'opera, si adopererà il verso, divenuto, più che un semplice coefficiente di piacere, un mezzo per gli attori di alzar la voce, senza sconvenevolezza o scapito di dignità (4). In secondo luogo

(1) Dacier 1692 p. XVIII, citato dallo Spingarn p. 71. *La Critica Letteraria nel Rinascim.*

(2) Spingara, id.

(3) Spingarn, id.

(4) Pag. 74. *Op. Cit.*

Foto Bragaglia. « Obb. Heliar Voiglander ».

PIRANDELLO *L'uomo dal fiore in bocca*

gli spettatori sono non un'accolta di gente istruita, ma una folla varia di popolo convenuta in teatro a scopo di piacere e di ricreazione; quindi gli argomenti difficili e propriamente tutte le discussioni tecniche saranno evitate dall'autore drammatico; il quale viene così ridotto, come si direbbe ai nostri giorni, alle passioni e agli interessi elementari della vita (1). In terzo luogo, gli attori sono obbligati a muoversi su d'una piattaforma elevata e stretta; ed è questa la ragione perchè morti o atti violenti e molte altre cose, sarebbero escluse dal dramma (2) ». Dunque « sul lato della piattaforma circoscritta e sui bisogni fisici degli spettatori e degli attori, vien fondata anche la teoria delle unità di tempo e di luogo » (3).

Gli argomenti difficili e tutte le discussioni tecniche saranno evitate dall'Autore drammatico.

Il lettore ha già compreso dove vogliamo arrivare noi, richiamando la chiara esposizione dello Spingarn circa la base delle leggi aristoteliche. Se le ristrettezze pratiche della scena promossero ristrettezze nella concezione del componimento letterario teatrale, se, aumentare le possibilità meccaniche, vennero allargate quelle della concezione poetica e si abolirono le tre unità nella prosa e si inventarono i *generi* nuovi; laddove si migliorarono le possibilità meccaniche, verranno a provocarsi *generi* ancora nuovi. E, dedicando alla prova queste possibilità — atmosfere-luce; moltiplicazione dei luoghi di azione — si provocherà un rinascimento della tragedia e della commedia, consono allo spirito dei tempi nuovi.

« Generi » nuovi.

« La forza della tragedia — dice Aristotele — sta et senza gli istrioni et senza la scena » (4). Ma intende egli dire la forza della favola. Oggi invece, per i nuovi mezzi scenici e i nuovi criteri direttivi della rappresentazione, noi crediamo non sia buon componimento per il teatro quello che raccontato, non perda gran parte del suo valore; e cioè anche una parte del valore teatrale del lato letterario. Anche per il cinema vale ancora la riportata affermazione di Aristotele.

È meno teatrale delle altre, la commedia che, raccontata, vive.

« Il Jonson si accorse quanto fosse ridicolo fare di un autore un dittatore ». Del resto questo non è in contrasto con la legge aristotelica, perchè è pur vero che l'essenza dei modi tragici concepiti per mezzo di azioni dovran-

(1) CASTELVETRO, *Poetica*, p. 30.
(2) Ibid., pp. 23-3.
(3) Ibid., p. 57.
(4) *Poetica*, Cap. V.

no sopravvivere anche nel deperimento di un racconto di essi. Potrà sempre « la favola (restar) composta in modo che chi sente a solo narrarne i fatti, rabbrividisca e si muova a pietà per l'accaduto » (1). Ma certo è che la parte teatrale resta annullata. E ciò specialmente nella tragedia greca, composta da « sei parti » « medianti le quali ella si chiami buona o cattiva. Et queste sono la Favola, il Costume, la Locuzione, il Discorso, l'Apparato et la Musica. Delle quali parti due ne sono, con che si fa l'imitazione. Una serve solamente al modo dell'imitare; le tre altre servono alle cose che s'imitano; et fuori di queste altre non si trovano » (2). Così che essendo « di necessità... da sei parti... tutta la tragedia compresa » è beninteso ch'essa non esiste se non recitata nel suo apparato, con la musica, ecc. Infatti altrove Aristotele dice « però di necessità sia l'Apparato principale parte d'essa tragedia; da poi la Musica et la Locuzione, chè con queste parti si fa l'imitazione » (3).

L'essenza dei modi tragici concepiti per mezzo di azioni dovrà sopravvivere anche nel deperimento di un racconto di essi.

E Bernardo Segni illustra: « Havendo infin'quivi raccontato le sei parti specifiche della Tragedia, mostra qual'sia di ciascuna d'esse l'uffizio; cioè: *che due servono per parti istrumentali.* Una per suggetto. Et tre per parti finali da essere imitate. *L'instrumentali sono l'apparato et la musica.* Et per Apparato intendo non solamente quel della Scena, quanto gli Istrioni vestiti a uso di Re, ò di tutte quelle persone, che si fingono et in somma tutte le cose che alla vista appartengono. Per Musica intendo non solamente quella, che si canta nel Choro tutto insieme, quanto tutto quel modo che facoz' del parlare ordinario è usato dagli Istrioni nel recitarsi le favole » (4).

Abbiamo veduto come la causa delle limitazioni alle libertà poetiche e sceniche, venisse ispirata dalle condizioni fisiche della scena cinquecentesca. Quella greca invece, esamineremo a suo luogo, aveva possibilità tecniche notevoli se pur primitive, e, nelle commedie, una architettura più simile alle *revues* parigine che alla commedia moderna. Per tutto questo, quando si dice che le nostre tendenze sono futuristiche, non si ha presente Aristofane... A noi la forma attuale del componimento non garba per le stesse ragioni che il Baretti nei suoi « Discours sur Shakespeare » oppose al Voltaire quella volta ch'egli chiamò « enorme fumier » il gran Will, pretendendo trovare nei suoi lavori, le antireali e antifantastiche unità aristoteliche, dalle quali è libero perfino il teatro greco.

Tecnica greca.

---

(1) Spingarn, p. 309.
(2) Arist., *Poet.*, XIV, 1.
(3) *Poet.*, Cap. V.
(4) Cap. V, *Rett. et Poet. d'Aristotile*, Trad. da B. Segni, Vinegia, 1551.

«Foto Bragaglia. Ob. Heliar Voiglander».

VERDI. *Aida.*

L'apparato principale parte della tragedia.

« L'apparato piglia assai gli animi ».

Dei risultati che i greci potevano ottenere con i meccanismi di cui abbiamo notizia nei testi antichi, conviene dubitare sulla testimonianza dello stesso Aristotele. Il quale nella prima « Definizione della Tragedia » non esita a dichiarare che, per quanto l'« Apparato piglia assai gli animi» tuttavia convien riconoscere che « manca assai d'artifizio ». E l'Apparato perchè, com'egli ha detto di sopra, « manca d'artificio ». Il filosofo greco trascura infatti di parlar della scena, perchè « Ancora tale arte che l'Apparato appartiensi, è più propria dell'Architettore ch'ella non è del Poeta » (1).

Ecco perchè dice in un altro passo: « et non è parte propria della Poetica » epperò non se ne deve parlare, nonostante « l'Apparato sia una parte principale della Tragedia ».

I retori del Rinascimento reagivano al disordine rozzo della rappresentazione drammatica medioevale.

I retori del Rinascimento che, come il Trissino, vedevano poeta dotto, solo quegli che osservasse le Unità, reagivano al disordine rozzo della rappresentazione drammatica medioevale; ma non è detto che istituissero un sistema teatralmente superiore a quello medioevale. Le rappresentazioni dei Misteri venivano quasi sempre promosse e curate da operai ignoranti; epperò non potevano elevarsi oltre un grossolano primitivo. Nei letterati, meccanici orologiai e gli architetti, lo spettacolo non apparve più così caotico. Il celebre mistero del « Vecchio Testamento » (2) si può pensare fosse anch'esso in regola col precetto aristotelico per cui « la bellezza consiste nella grandezza et nell'ordine » (3). E se la messinscena simultanea richiedeva la convenzione della libertà di tempo, è certo che il realismo dell'unità per voler tenere i fatti verisimilmente nel periodo di tempo che durava la rappresentazione, era assai più primitivo rispetto alla illusione scenica che la stessa convenzione medioevale.

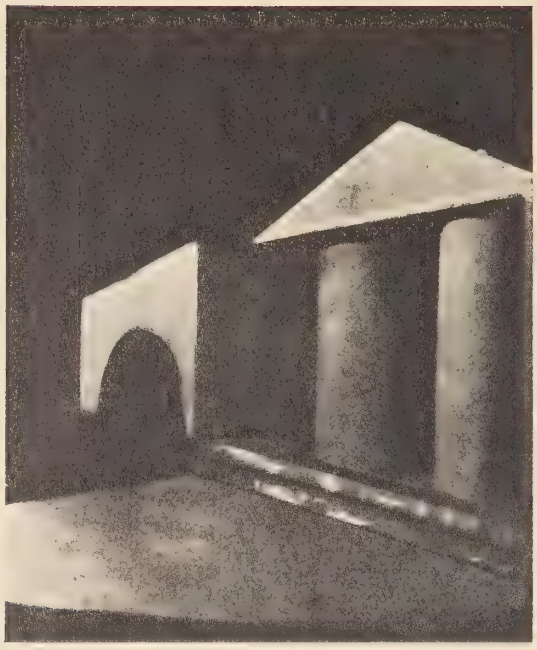
Palcoscenico medioevale stretto.

Ragionavano quei dotti e specialmente il Castelvetro, che palcoscenico è stretto e la durata della rappresentazione breve: quindi, il pretender di sviluppare in così breve tempo ed esiguo spazio una azione gigantesca come entità e durata, è sproporzionato e inaccettabile. Non giovava a questi dotti, neanche la testimonianza del teatro greco stesso, che non osserva le leggi della Unità.

(1) *Poet.* p. 172.

(2) *Poet.* p. 172.

(3) Cfr. Coen: *La mise en scéne au moyen Age.* Capitolo IV.



Le unità Aristoteliche origine del deragliamento.

Promulgarono queste leggi: le introdussero in Francia e in Inghilterra, si formò il modello tipico della tragedia e della commedia, e, per quanto il teatro nei secoli successivi si sia liberato da queste pastoie, son restati sempre i cinque atti, eppoi quattro, eppoi tre — sempre peggio! — con scena fissa perfino, come sono spesso per ragioni pratiche, spiegano gli autori, perfino le commedie del teatro medernista nostro d'oggi.

I canoni fissati per la tragedia e per la commedia restarono sempre attorno ai cardini antichi.

I canoni fissati per la tragedia e per la commedia, per quanto i palcoscenici si rinnovarono e arricchirono di possibilità, restarono sempre attorno ai cardini antichi. Mentre l'unico cardine da mantenere era il diletto: ragione teatrale, e l'azione: mezzo. La stessa ribellione del razionalismo, non portò grandi vantaggi al teatro dramatico. Mentre possiamo arguire che se lo stesso Aristotele dovesse decidere le controversie sulla crisi del teatro — che è crisi di repertorio — egli, date le condizioni nuove, non esiterebbe a riformare in tanto la Poetica, pronto a riformarla ancora in previsione di rivoluzioni tecniche radicali.

Boileau invocava il famoso « bon sens » di Orazio.

Le regole a teatro sono basate sulla autorità.

« Le regole del teatro — diceva l'Abbé d'Aubignac nella sua *Pratique du Théâtre* — sono basate sulla autorità e non già sulla ragione ». Noi portiamo l'esempio degli antichi perchè « le hanno mirabilmente praticate » le regole loro: ma quelle erano le regole per il teatro loro, ch'era nato prima delle regole stesse e assai prima della Poetica di Aristotele. E' compito nostro, ora, liberarci di tutti i pregiudizi, e, senza paura, tentar razionalmente le riforme tecniche. Dopo, quando sarà rinato un teatro, verranno anche i legiferatori: non c'è dubbio!

Il collo sotto il giogo.

Aristotele regnò dunque sino a Goldoni e Metastasio; ma se l'opera del primo fu fresca e agile, una particella del suo grande merito appartiene alla stessa Comedia dell'Arte ch'egli combatteva: cioè ai comici che gliela recitavano dopo aver avuto quell'incomparabile scuola che era stata l'Improvvisa. Infatti una gran parte del teatro del Goldoni è morto per la mancanza di attori verificatasi. A sua volta il Metastasio fu novatore anzitutto nel teatro musicale: genere nuovo.

« Foto Bragaglia. Ob. Heliar Voiglander ».

Il teatro drammatico non si trasformò dunque come architettura del componimento: si tenne in alcune pastoie, nelle quali resta tuttora. Ma ieri quelle pastoie trovavano ragioni pratiche, meccaniche, di impossibilità fisica dello stesso palcoscenico; dopo non trovarono altro che le ragioni della tradizione. *Ragioni pratiche.*

Come avvenne durante il secolo XVIII che, pure, è il secolo d'oro del meccanismo teatrale.

« Negli antichi bisogna veder guide, non despoti » (1). Ciò è utile ricordare. Le regole della Poetica, invece, noi le sentiamo ancora, sebbene ripetiamo non sia ardito pensare che la mente di Aristotele — ov'egli vivesse oggi — non patirebbe i nostri pregiudizi e torpori, ma, senza esitazioni, si riformerebbe all'unisono con le esigenze dello spirito contemporaneo.

Aristotele non conosceva allora i romanzi: cioè i poemi che imitano molte azioni di molte persone e non poteva concepire un teatro a modo nostro. Per questo gli oppositori di Aristotele hanno sostenuto limiti nazionali all'autorità del filosofo greco. *Aristotile non poteva concepire un teatro a modo nostro.*

« Legandoci noi stessi — scriveva Ortensio Landi — abbiamo messo il collo sotto il giogo, ponendo in cattedra questo animalaccio di Aristotele dalle sue determinazioni, come da un oracolo dipendono » (2). Così Giordano Bruno nel suo Primo Dialogo:

Tans — Conchiudi bene che la poesia non nasce da le regole se non per leggerissimo accidente; ma le regole derivano da le poesie e però tanti son genii e specie di veri poeti.

Cic — Or come dunque saranno conosciuti li veri poeti?

Tans — Dal cantar dei versi; con questo che cantando, o vegnano a direttare o vegnano a giovare, o a giovare e dilettare insieme.

Cic — A chi dunque servono le regole di Aristotele?

Tans — A chi non potesse come Omero, Esiodo, Orfeo et altri poetare senza le regole di Aristotele e che per non aver propria Musa, volesse far l'amore con quella d'Omero (3).

---

(1) P. 174, nella ediz. di B. Segni.

(2) Works III, 297, citato dallo Spingarn, p. 308.

(3) Paradossi, Venetia, 1545.II 29.

Per rinnovare la commedia rinnovare avanti la tecnica scenica.

Oggi qualcuno s'affanna a voler fare il novatore, ma con piccole bizzarrie superficiali. La macchina dell'organismo drammatico, quella non osa rinnovarla nessuno.

Infatti, se non si offrono agli autori i mezzi nuovi, questi non possono fare in modo nuovo. Ripeto da tanti anni che per rinnovare il dramma necessita riformare il palcoscenico. Se ci pesa sulle spalle l'eredità d'un teatro drammatico stereotipato e torpido, l'origine di questo si deve agli stessi... autori di Aristotele: quelli che rifecero la Poetica a modo proprio, invece di rifare i palcoscenici come logicamente ordinava Luigi XVI, nel modo che vedremo a suo luogo.

Conviene abbandonare i vecchi modelli e ricreare l'intera concezione dei generi scenici.

Aumentare l'azione: spezzarla, variare i luoghi, arricchire di effetti di ambienti, moltiplicare le peripezie per giocare coi contrasti e gli accostamenti efficaci, tutto ciò significa migliorare lo spettacolo e rinnovare il componimento drammatico. Ma per ottenerlo conviene abbandonare i vecchi modelli e ricreare l'intera concezione dei generi scenici. Solo allora si otterranno effetti nuovi ed emozioni più potenti. Nulla si otterrà fintanto faremo i pedanti con « Aristoteles imperator noster, omnium bonarum artium dictator perpetuus » (1) più o meno regnante ancora nelle regole inviolabili dei generi stabiliti dall'autorità ch'è divenuta irrazionale per i mezzi scenici d'oggi.

Sulla rovina dei generi netti — scrisse il Croce — trionfarono i generi misti: sulla rovina delle tre unità prevalse l'unità di insieme (2). Ma più nel teatro musicale che in quello di prosa. Fu Riccardo Wagner che vide grandiosamente il teatro d'insieme: il suo « talento naturale per il teatro, scrisse Nietzche, non trovò sforzo e salvezza che facendo contribuire tutte le arti ad una grande rivelazione teatrale ».

---

(1) Opere, II, 315.
(2) Scaligero Poet. VII, II, I.

Lo stagno in cui giacque il teatro di prosa, è la causa della così detta crisi lamentata oggi, in tutto fuor che nella commedia da ridere.

« E che cosa è l'unità d'insieme — aggiunge B. Croce — se non l'esigenza stessa dell'arte, ch'è sempre « insieme » o sintesi? » (1). *L'unità d'insieme.*

Questo non si può davvero osservare per il teatro attuale *di pensiero, a tesi di poesia* eccetera! In codesto, non si trova che il pensiero, per via di gran ragionamenti a dialogo, e perfino a monologo: o non si trovano che volate liriche somiglianti ai soliloqui dell'Alfieri. Tanto di pensiero e tanto di poesia: ma punto di teatro: cioè d'insieme.

Vedremo appresso come il poeta nulla debba temere di questa collaborazione anche ove si tornasse a tutt'e sei le parti costitutive la tragedia aristotelica: cioè anche alla musica e in questa compresa la danza.

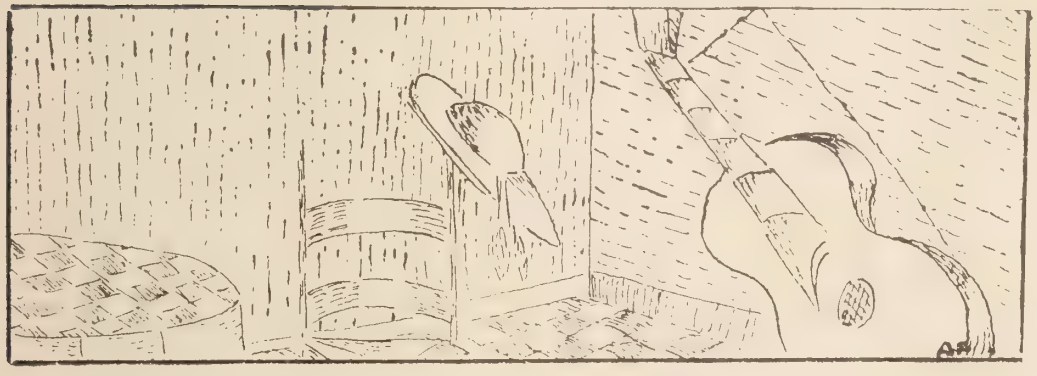
Le tre unità di domani saranno *l'unità di disegno* di Hurd (2), *l'unità di insieme, e l'unità d'interesse* di Hondar de la Motte (3).

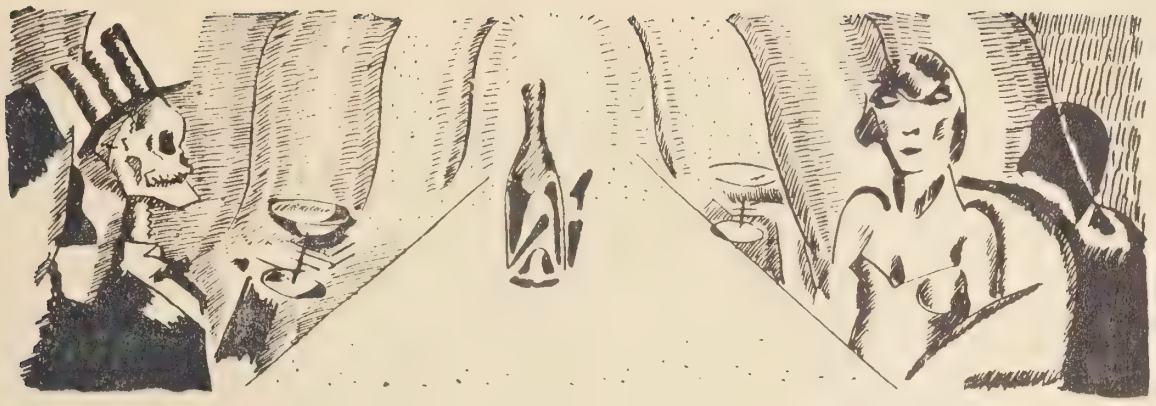
---

(1) Estetica.

(2) *Letters on Chivalry and Romance*, London, 1762.

(3) *Oeuvres*, Paris 1754, IV, 36 e seg. 432 e seg. Il De la Motte, intervenuto nel 1730 nelle polemiche famose sull'unità di tempo e di luogo, proponeva una quarta unità: *l'unità d'interesse*, mentre Voltaire nel saggio sul poema epico scrisse: « tous les genres bons hors le genre ennuyeux ».





TEATRO SPAESATO.

« neque tragoedia, neque comoedia, sed quaedam inventiva ».
(Burchardo, Diarum, Parigi, 1885, III, p. 353).

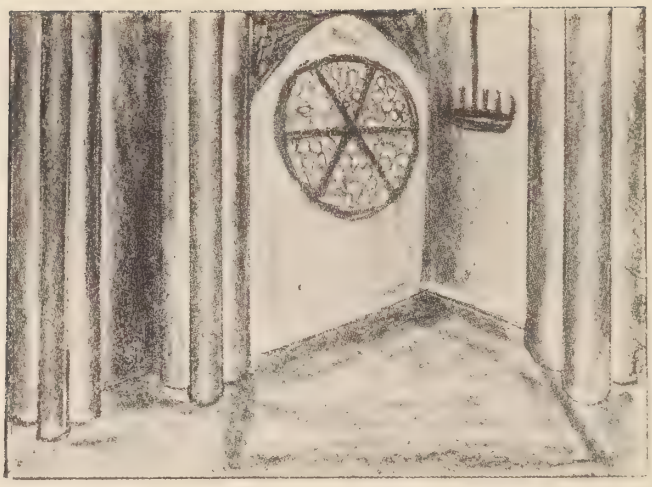
Gli ultimi amori per il nerofumismo nordico, hanno spaesato da noi il gusto della dramatica e hanno deformato la mentalità generale, appunto spaesando il teatro. Noi abbiamo spesso considerato paladini di un teatro sedicente italiano — magari provinciale — quelli che, col pretesto di una sensibilità più allucinata che allucinante, non facevan che restituir quanto avevano assorbito dai russi, dai tedeschi, eccetera. Quando codesti amici, voglion spezzare la tradizione, scimiottando gli spiritisti dramaturgi stranieri, e gabellando quello, per teatro nostro, possono essere accettati col rispetto che per l'ingegno meritano, il loro indirizzo ad esser sinceri, non ci garba.

E' trapiantare in Sicilia l'abete di Siberia. Tale la crisi spirituale che travaglia gli appassionati di quella « *sensibilità* ».

Nè basta dire, come fanno questi amanti delle tenebrosità cabalistiche del nord: « io conosco i canoni del teatro, ma sono un rivoluzionario, epperò li ricuso ». Comodo è rispondere in quel modo! Le leggi generali non son tutte ostinazioni della tradizione. Sono certamente sorpassati i precetti particolari della Poetica, ma non i fondamentali, frutto d'una esperienza di successo, divenuti ormai necessità d'ogni forma d'arte, perchè essa sia quella e non un'altra. Dice B. Croce: il « mondo dell'arte è insieme il più liberale e il più rigorosamente governato dei mondi » (1). Variando quelle leggi si potrà dunque far dell'arte in qualche modo, ma non quell'arte: un'altra. Io non nego che certi poeti, detti dramatici, non siano grandi poeti: nego che siano dramatici. I loro panegiristi cavan sempre l'argomento del lirismo, va bene. Ma, se mi darete le violette candite, quando avrò bisogno d'un pranzo, sarete gentili assai, però mi farete uno scherzo di pessimo genere.

Le leggi generali non son tutte ostinazioni della tradizione.

(1) Convers. Crit.



Oso parlare in questo modo, perchè io non posso venir sospettato di passatismo, nè di odio per le cose straniere. Se molti stranieri hanno derivate dall'arte nostra le loro variazioni, su tema antico o paesano italiano, non si dirà ora che i temi italiani son derivati dalle variazioni asiatiche dei russi.... Anche noi, abbeverandoci talvolta alle grandi fonti storiche, abbiamo portato alle forme antiche lo spirito estremista moderno. Ma, non ne abbiamo colpa, c'è da dire infine che noi eravamo in casa nostra come Rinascimento come Barocco e come Futurismo. Son essi a trovarsi invece fuori di casa loro, in ogni caso.

Non siamo noi a imitare gli stranieri.

Io ho più diritti di Bakts, a discender dal Bibbiena a modo mio!... Può darsi per esempio che io riesca a sentirlo, senza *esotismo*.

Questi stranieri guardano Roma, com'io guardavo Teheran. Io pensavo alle « Mille e una Notte », loro pensano ai Borgia. I pittori russi lasciano quadretti di Roma, le cui vedute sono trattate come si farebbe con un'Algeria che possedesse le rovine e le piazze barocche. Tutto è interpretazione, per *snob*, piace perfino. Ma se facciamo sul serio, è un'altra cosa; e io allora mi scuso tanto con lo straniero, dicendo che ora facciamo senza pariginismo. Apprezzo molto le pariginate, ma, quando si fa dell'arte, preferisco vederci, noi italiani, tutti provinciali: marchigiani, ciociari, umbri, toscani. So che basta ne salti fuori uno buono, che sbaglierà tutto il nord. Non si tratta mica di organizzare costruzioni in serie, o di fare i gallinacci filosofici. E' un altro genere, quello che tocca a noi. Per ciò è necessario tornare ai generi nostri. All'estero s'erano un po' scordati cosa fosse l'ingegno variopinto degli italiani. Lo so. Per questo giova che gli italiani rinuncino a tutte le forme del nordicismo.

Diritto di attingere all'antico nostrano.

Il « contro natura » teatrale.

La crisi! — La crisi è di autori, di repertorio e di allestimento. Se lo spettacolo è appena un poco buono, il pubblico non manca.

Mancano le commedie, questo è vero!

Scrivon commedie, per lo più, solo quelli che « *vanno* ». E vanno solo quelli che i capocomici impongono. — E i capocomici li impongono secondo criteri di convenienza. Non fanno mica gli apostoli!

Per imporre certe sue commedie il Molière le unì alle farse all'italiana! Poco a poco *andarono*. Certo è che se i capocomici insistessero, il gusto di alcuni lavori penetrerebbe. L'abbiamo esperimentato noi agli « Indipendenti » con le centocinquanta novità inscenate.

Se i capocomici fossero intelligenti e colti, invece che affaristi soltanto e

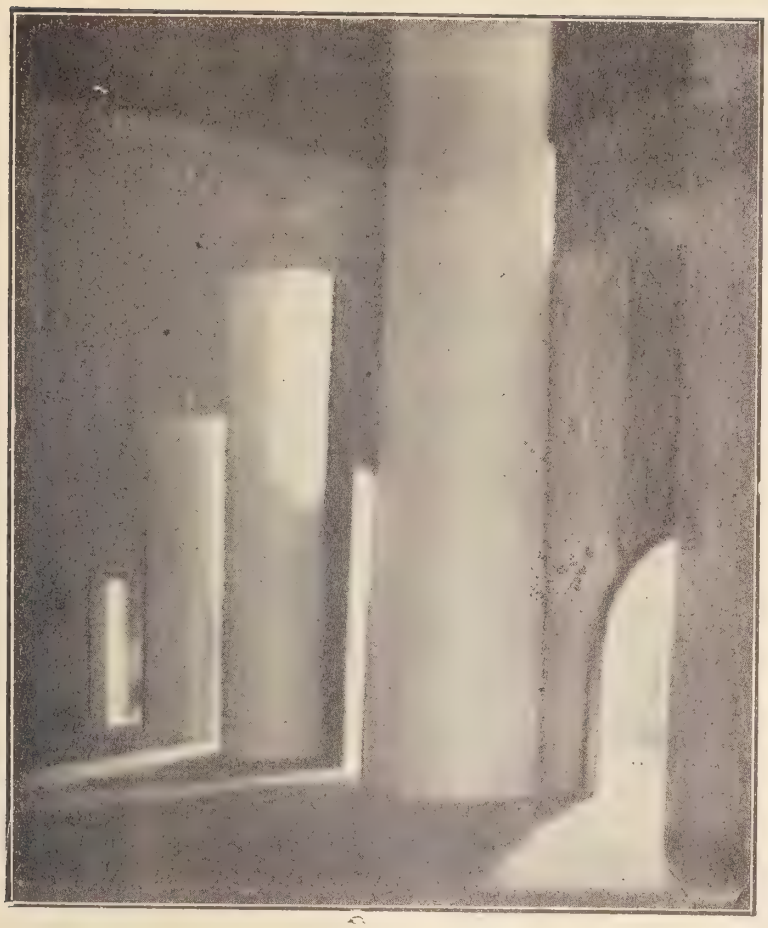


Foto Bragaglia.
SHAKESPEARE

«Obb. Heliar Voiglander».
Amleto

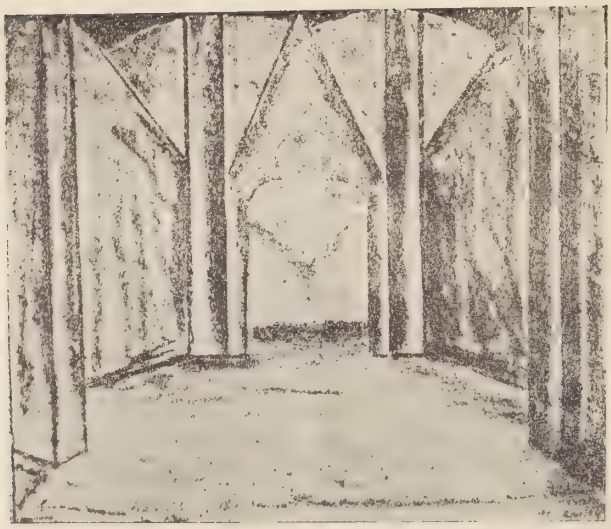
grossolani, potrebbero esser perfino artisti, restando gente d'affari come alcuni sanno essere. Allora sì, essi avrebbero una funzione altissima: pari a quella di certi mercanti d'arte di Parigi, Berlino e New York, che creano le correnti d'arte e le tendenze, per mezzo degli acquisti. Costoro possono rovinar un'epoca o esaltarla, in proporzione della propria intuizione e onestà. Se comprano seguendo il pubblico, son vili bottegai: se, avendo sensibilità, comprano per lanciare e speculare sulle mode dell'arte, possono diventare perfino utili.

Mercantilismo intelligente.

Altrimenti, passate le mode, i loro artisti, famosi per le sfuriate del successo *snobista* « appena morti non lascerebbero il loro nome — diceva il Foscolo — se non nel cimitero ove stanno seppelliti ».

Quando i poeti si mettono, con tanta incoscienza, a influenzare la Repubblica delle arti, a mezzo dei giornali, sostenendo *pro domo sua,* il teatro di poesia, di pensiero, di educazione morale, e ritenendo, magari, di far degna opera d'elevazione del teatro, non sanno di compiere a dirittura un delitto, che porterà conseguenze perfino alla esistenza di chi arrischia la propria vita e il proprio lavoro nel teatro: dall'impresario, agli attori ai macchinisti. E' colpa degli autori, assai spesso, se tanta gente ha fatto la fame: se tanti coraggiosi han soggiaciuto all'ardire della loro impresa di spettacoli, colpevoli solo di non sapere cosa sia teatro e quali leggi inamovibili lo regolino. Questo patetico argomento della pietà per i poveri commedianti, dovrebbe, almeno esso, toccare i poeti invasori, e farli desistere dalle fanatiche smanie, tanto più che gli applausi per loro non son poi così abbondanti!

rati.



O, ben vengano in teatro i poeti, ma con belle fantasie invece che con tante parole.

Non è vero che il teatro lo fanno i letterati.

Poichè non è vero che il teatro lo fanno i letterati. Non lo si fa scrivendo della letteratura: bensì facendo del teatro! — Quand'essi si mettono a lavorare per la scena, non sbaglino sistema: non perdano di vista il fine! Come l'artista visivo deve guardarsi dal non concepire una creazione scenica troppo vuota di contenuto spirituale, così il poeta o il prosatore deve guardarsi dal non restar nella via letteraria, quando fa teatro, ma di tener presente che deve esser quella una rappresentazione, se non sempre uno spettacolo. Abbiamo veduto, ai nostri giorni, con quanta facilità e incoscienza del problema teatrale, i letterati abbiano scodellato in teatro una vecchia loro novella, gabellandola per commedia sol per il fatto d'averla dialogata! Ora: noi siamo sempre del parere che sia proprio lecito all'artista, e che convenga all'arte, la violazione dei generi stabiliti dai critici e fissati da una tradizione che non ha mai diritti in questo senso: ma non dobbiamo convenire con la violazione delle più fondamentali *leggi proprie a un'arte sui generis.* Il teatro non è un genere dipendente dalla letteratura e un reparto letterario: è qualcosa di diverso: l'arte delle arti.

Arte sui generis

Quando Tespi, del demo attico di Icaria, incaricò il Corifeo di rispondere al coro in nome del Dio, e creò il dramma dialogato, non avrebbe davvero pensato che il dialogo un giorno avrebbe annullato, tutto il resto, e, avanti a un «*fondo neutro*», avrebbe preteso di sostituire del tutto il teatro e di rappresentare uno spettacolo con quello solo.

Teatro a chiacchiere.

Esiste l'astrologia dell'estetica, con i canoni empirici delle proporzioni del corpo: quelli della sezione aurea, ed altre risoluzioni di carattere geometrico e matematico, che non concludono nulla per la pittura e la scultura. Esistono oggi per l'arte del teatro, alcune astrologie parallele, meno fantasiose per giunta, epperò brontolone cattedratiche fino al fastidio. E' savio pensare invece come non vi sian leggi che valgano quella dello scopo al quale un'opera è destinata. La destinazione porta con sè i precetti massimi generali. Quelli particolari ognuno se li foggia a proprio uso, purchè con l'opera riesca nell'intento. Sosteneva appunto l'Aretino che l'ingegno è legge a sè stesso; e Giordano Bruno, nel primo dialogo Degli Eroici Furori (1) scrive che le

(1) Londra, 1585.

« Foto Bragaglia. Ob. Heliar Voiglander ».

regole rispettabili non esistono: che vi son tante specie di poesia quante sono le invenzioni umane: non essendo vero che i poeti dipendano dalle regole, ma piuttosto che la loro poesia è cagione delle leggi critiche. I « regolisti » sono « pedantacci ».

La confusione lamentata, nasce nella mancanza di distinzione tra principii generali e precetti particolari. Questi mutano continuamente: quelli non possono mutare senza pregiudizio della costituzione stessa dell'arte, del carattere precipuo del genere di cui trattisi.

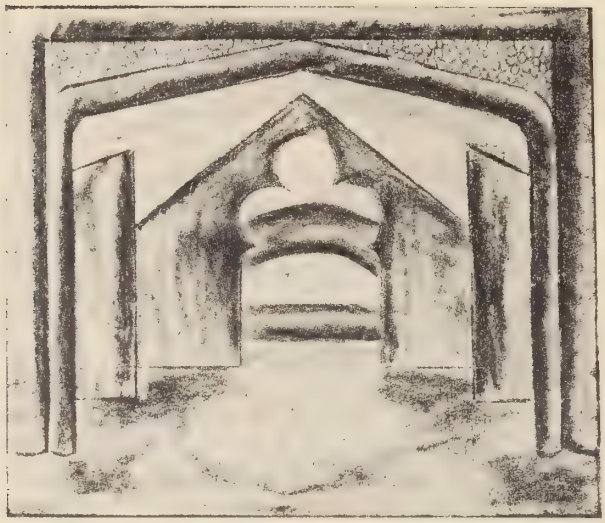
Il Gravina riprova vivamente gli « ambiziosi ed avari precetti » dei critici.

Nel discorso sull'« Endimione » (1691), il Gravina riprova vivamente gli « ambiziosi ed avari precetti » dei critici, osservando: « Non può uscire alla luce opera alcuna che non sia subito avanti il tribunale dei critici chiamata all'esame, ed interrogata in primo luogo del nome e dell'esser suo: sicchè si vede tosto intentata l'azione che i giureconsulti chiaman pregiudiziale, e si forma in un tratto controversia sopra lo stato di essa, se sia poema, o romanzo, o tragedia o commedia, o d'altro genere prescritto. E se quell'opera travia in qualche modo dai precetti... vogliono tosto che sia bandita e in eterno proscritta. E pure, per quanto scuotano e dilatino i loro aforismi, non potranno comprender mai tutti i varii generi che il vario e continuo moto dell'umano ingegno può tradurre di nuovo. Onde non so perchè non si debba törre questo indiscreto freno alla grandezza delle nostre immaginazioni, ed aprirle strada da vagare per entro quei grandissimi spazi nei quali è atta a penetrare ».

Ma queste imaginazioni conviene restino nell'indirizzo generale: cioè nella persecuzione dello scopo al quale un'arte è destinata.

Il teatro di pensiero ha smarrito lo scopo teatrale.

Il teatro di pensiero appunto ha smarrito siffatta direzione. E dunque i moderni, mentre sono antiregolisti, restano più regolisti, rispetto alla legge generale di quelli che fanno il teatro di parole sia pure tenendo presente la di-



stinzione necessaria fra drammatica e spettacolo. Lo spettacolo d'oggi è debole per la parte interiore; esso non è certo il componimento di domani, in cui pittura, scultura, danza e architettura, collaborano in un ritorno primitivo con la musica e con la poesia; ma, se lo spettacolo è debole, anche il teatro di pensiero, e quasi tutto il teatro di prosa moderno, non possiede nulla dei fattori sensibili collaboranti alla costituzione di quell'arte ch'è detta teatro. Ecco perchè quest'ultimo resta semplicemente letteratura e, con rispetto parlando, è teatro a chiacchiere...

L'età del cinematografo.

Gli artisti devono esprimere la natura e il modo di vedere e di sentire dei tempi in cui vivono. Con questo essi non possono soltanto obbedire a consuetudini ed a sistemi antichi, ma debbono anzitutto crearne di nuovi, al fine di poter efficacemente esprimere la natura e il modo di vedere e di sentire dei tempi loro. Quando i mezzi concessi all'arte sua, non corrispondono, per questa espressione, alle esigenze poetiche, conviene ch'egli pretenda nuove pratiche, persegua tecniche nuove, promuova delle rivoluzioni anche radicali nei termini dei principii generali: cioè sempre secondo i fini perseguiti dal teatro.

Ora: come vediamo e sentiamo noi?

Il cinematografo ha portato una vera rivoluzione nella sensibilità del pubblico.

E' questa l'età del cinematografo. Esso ha portato una vera rivoluzione nella sensibilità del pubblico più assuefattosi alle sensazioni della finzione scenica, donde, a scuotere la sua indifferenza, occorron fatti di qualità più complessa e più potente.

Il pubblico è oggi abituato a vedere apparati ricchissimi; varietà di scene grandiose, alternative di paesaggi diversi: effetti di luce potentemente suggestivi.

E' ben avvezzo ad aver sott'occhio, quasi simultaneamente, l'azione di ciascun personaggio, le fila di ciascuna trama, per mezzo delle possibilità di montaggio del film. Questa tecnica di romanzo è di gran soddisfazione.

Il pubblico ha acquistato il gusto della rapidità: del cambiamento di scena immediato: della storia letta tutta d'un fiato. Questa rapina della sua attenzione, ottenuta da una sequela scatenata di quadri veri, rappresenta il segreto massimo delle due ore di parentesi concesse allo spettatore dal buon mimo filmato.

Il pubblico che viene dal cinema.

E' verissimo che il teatro non deve nulla temere dal cinematografo: ma altrettanto vero è che il pubblico proveniente al teatro dal cinematografo, domanda oggi alla scena assai più di ieri. E questo pubblico contiene total-

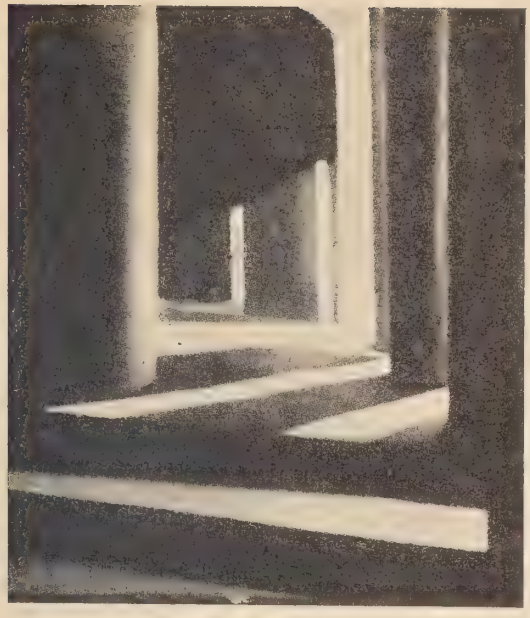


Foto Bragaglia. « Ob. Heliar Voiglander ».

mente gli intellettuali, che amano più il buon cinematografo che il teatro di prosa: tanto è vero che per il cinematografo essi spendono e a teatro vanno soltanto quando ricevono un posto d'invito... Io vado assai spesso al cinematografo, e so che i miei amici mi propongono sempre d'andare a vedere dei films: raramente mi propongono il teatro. Stavolta dunque gli intellettuali son d'accordo col pubblico, forse perchè non è più vero che il pubblico sia ignorante e gli intellettuali raffinati. Tra quelli che non scrivono e non dipingono, si trova spesso gente più raffinata che tra noi...

La vera regola è il sapere rompere le regole a tempo.

L'Hardy, afferma: « Tutto ciò che è approvato dall'uso — (cioè dalla esperienza provata e riprovata e confermata, nonchè dal gusto del pubblico, che non contiene il solo volgo) — è legittimo e più che l'egittimo » (1).

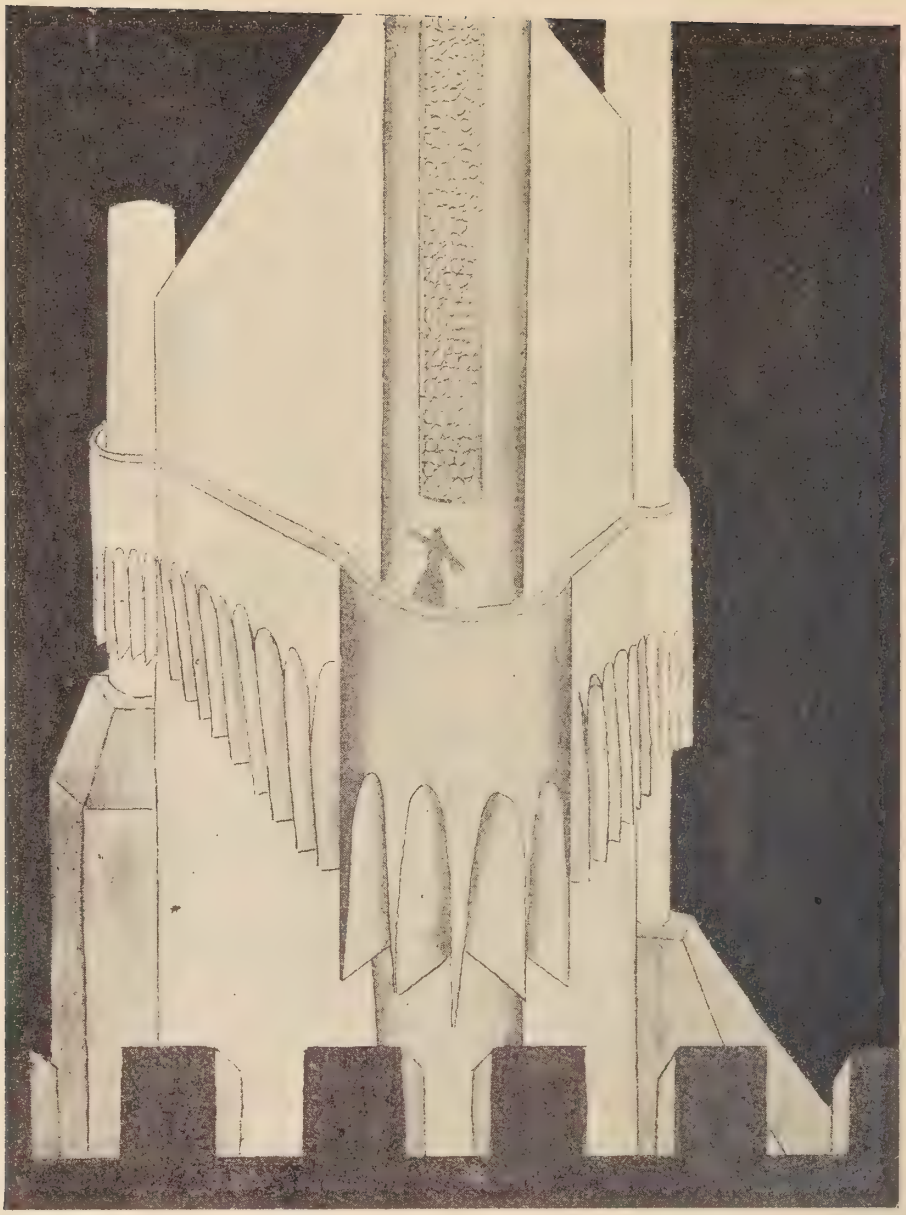
L'equivoco nasce dai lavori cattivi che passano per mediocri e tirano avanti per la forza d'inerzia del pubblico: son codesti che provocano la reazione. Conviene, infine, saper rispettare il grande successo popolare. Non è vero, che basta essere imbecilli per ottenerlo. Vedemmo spesso degli astri « d'eccezione » che, misuratisi con le difficoltà della conquista d'un successo popolare, hanno compilato commedie che facevano pena... In generale, nel teatro, i grandi successi popolari son sempre dei lavori che posseggono a maggior grado la indispensabile teatralità.

I grandi successi popolari son sempre dei lavori che posseggono a maggior grado la indispensabile teatralità.

Considerati come teatro, essi son sempre superiori a qualsiasi dramma di poesia. In sede letteraria saranno infami, ma quella causa sola non ci riguarda. Al teatro riguarda la causa comune: d'insieme.

Lope de Vega, pur dando ragione ai critici regolisti, li prendeva in giro affermando ammirevolissimi alcuni precetti detti aristotelici, ma giustificando con l'amore del pubblico la opposta pratica delle sue commedie. Bisogna scrivere per servire la platea — diceva — quando si fa teatro; non servire noi stessi poeti. E per farsi perdonare, fingeva di sprezzare i propri lavori in un col pubblico che li approvava... « io stesso scrivo commedie seguendo i sistemi dell'arte inventata da chi mira soltanto all'applauso della moltitu-

(1) Spingarn, p. 231.



MAETERLINCK. *Pelleas e Melisande.*

dine. Dopo tutto, se è il pubblico che le paga, queste scemenze, perchè non lo dovremmo servire come desidera? » (1). E altrove: « Se si obietta che questo non è proprio un poema drammatico, ne converrò facilmente anch'io; *non potes in nugas dicere plura meas ipse ego quam dixi.* Volentieri e non per incoscienza sono caduto in questo difetto; chè, quando uno a simile uditorio presentasse la più sentenziosa delle tragedie che si fosse mai scritta, osservando tutte le leggi della critica, come elevatezza di stile e gravità di caratteri, l'arricchisse di un coro sentenzioso e facesse per così dire, vivere la morte del *Nuntius* severo e passionato; ad onta di quest'estasi divina, o *dura messorum ilia,* il soffio che viene dall'inetta moltitudine sarebbe capace di avvelenarlo; sì che, prima che la faccia rappresentare, si decida l'autore a fissare in ogni scena il motto di Orazio: *Haec porcis hodie comedenda relinques* ».

(1) *Arte nueva de hacer comedias en este tiempo* 1609, Ed. Marel-Fatio in « Bullettin Hispan. 1901 ».

Foto Bragaglia. «Obb. Heliar Voiglander».
SPAINI *Sansone*

L'ironico spagnuolo per non voler dar conto alla critica si giustifica come abbiamo veduto col finger di sprezzare il pubblico; ma vero è d'altronde ch'egli concepiva il teatro in modo teatrale: mirava a dilettare seguendo più sanamente che gli altri i principii generali, base d'ogni genere scenico. «Quando scrivo commedie — diceva — chiudo i precettisti sotto sei chiavi». — «Perdonino i precetti, se siamo indotti a violarli». La Regola sarà giusta, ma la onoreremo in sede critica: essa «dice delle verità, ma il pubblico le contraddice».

Lope de Vega concepiva il teatro in modo teatrale.

Scriveva G. B. Marino: «Io pretendo di sapere le regole più che non sanno tutti i pedanti insieme: ma la vera regola è di saper rompere le regole a tempo e a luogo, *accomodandosi* al *costume* corrente e al *gusto del secolo* (1).

Si consideri peraltro che le «scemenze» che il «pubblico desidera», come «gusto del secolo» sono fondate, in fatto di teatro, sempre sul piacere teatrale: cioè sulla teatralità.

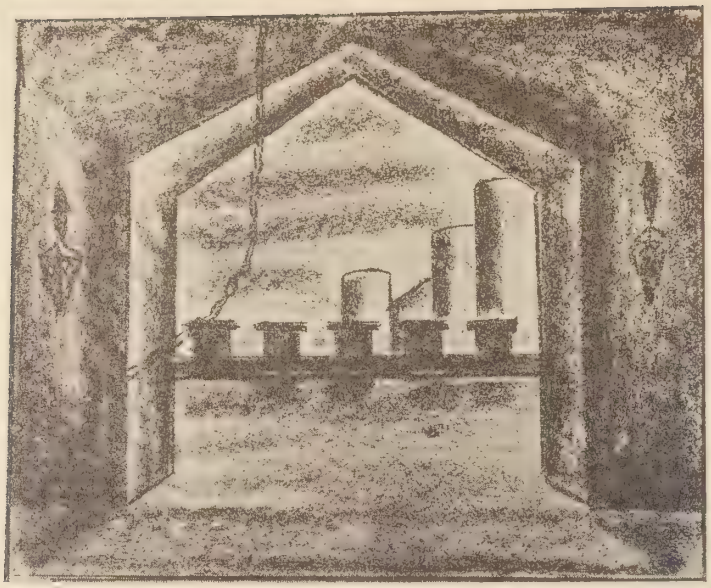
Quando il pubblico fischia, può darsi che abbia torto; ma d'altra parte i poeti maledetti provino a farsi applaudire in un teatro di prim'ordine! Vedranno che non è facile impresa...

Provino a farsi applaudire.

(Diamo qualche consolazione ai nostri avversari!)

Per tornare dunque al nostro argomento, ripetiamo che ferme restano le leggi fondamentali della collaborazione delle arti e della prevalenza da concedere in teatro ai fattori sensitivi della rappresentazione o dello spettacolo; e tanto più in questo caso. Senza pregiudizio, tuttavia, per le riforme della tecnica del componimento, quanto di quelle dell'allestimento, necessarie ai giorni nostri più che mai prima.

(1) *Lettera*, Venezia, 1627 p. 127.



SHAKESPEARE — *Amleto*

Tempi nuovi teatr·

Nei tempi passati, comunque, non fu inferiore la battaglia per l'ottenimento di riforme, fossero anche più lievi di quelle propugnate oggi.

Un futurista del Cinquecento, Paolo Beni, che pubblicò una « *Disputatio in qua ostenditur praestare Comoediam atque Tragoediam metrorum vinculis solvere* » mentre sosteneva la prosa contro i versi per la tragedia, osava allora contro le pastoie dell'arte drammatica, quanto non viene osato ai tempi nostri.

Allorchè difendevasi la riforma del teatro drammatico in Spagna, Juan de la Cueva (1606) scriveva: « Questa modificazione venne studiata da uomini avveduti, che alle condizioni nuove applicarono cose nuove, meglio adatte e più opportune; infatti conviene tener presenti le concezioni nuove e i tempi e i costumi che ci obbligano a dare un indirizzo diverso ai nostri atti » (1).

Si vive in un'altra maniera.

L'Aretino nel Prologo della « *Cortigiana* » (1534) faceva dire « Non vi meravigliate se lo stile comico non s'osserva con l'ordine che si richiede perchè si vive d'un'altra maniera a Roma che non si viva in Atene ». E prendeva a celia: « Se voi vedete uscire i personaggi più di cinque in volta in scena, non ve ne ridete, perchè le catene che tengono i molini sul fiume, non terrebbero i pazzi d'oggidì ».

Così il Lasca nel Prologo della « *Strega* » scrive che Aristotele e Orazio « viddero i tempi d'oro, ma i nostri sono di un'altra maniera. « Habbiamo altri costumi e però bisogna fare le commedie in altro modo ».

— Prologo — Non osserverà ella (*la commedia*) il decoro, l'arte, *i precetti comici?*

— Argomento — Che so io? ella sarà tutta festevole e lieta.

— Prol. — Non basta: non sai tu che le commedie sono immagini di verità, esempio di costumi e specchio di vita?

— Arg. — Tu sei l'antica, e tieni del Fiesolano sconsciamente; oggidì non si va più a vedere recitare commedie per imparare a vivere, ma per piacere, per spasso, per diletto e per passare malinconia e per rallegrarsi.

— Prol. Si potrebbe anche mandare a chiamare i Zanni?

---

(1) *Ejemplar Poético* di JUAN DE LA CUEVA, in « Sedano Parnaso Español » VIII, 61.

METASTASIO. *Reggia di Tito.*

— Arg. — Piacerebbero forse anche più le loro commedie gioiose e liete che non fanno queste nostre savie e severe.

— Prol. — Il poeta vuole introdurre buoni costumi e pigliare la gravità e lo insegnare per suo soggetto principale, chè così richiede l'arte.

— Arg. — Che arte o non arte, chè ci avete stracco con quest'arte? L'arte vera è il piacere e il dilettare.

« L'arte vera è il dilettare ».

Prol. — Dico bene che è l'osservanza dei precetti antichi, come insegna Aristotele ed Orazio, sono necessarissimi.

— Arg. — Tu vaneggi fratello: Aristotele ed Orazio videro i tempi loro, ma i nostri sono d'un'altra maniera, abbiamo altri costumi, altra religione, ed altro modo di vivere, e però bisogna fare le commedie in altro modo: in Firenze non si vive come si viveva già in Atene ed in Roma... »

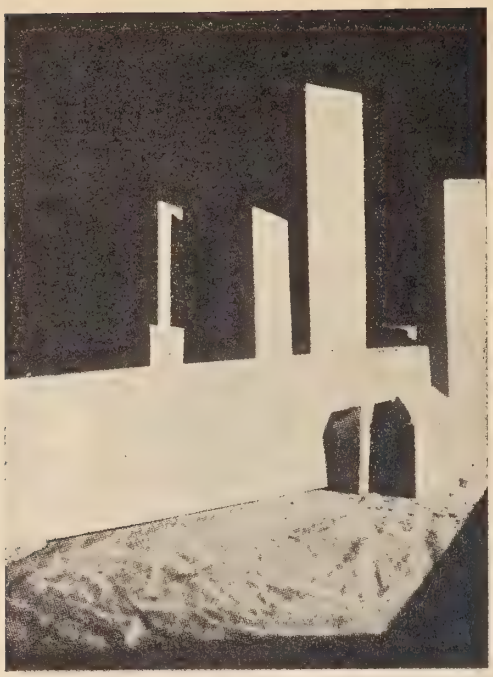
Il Manzoni nella sua « Lettera sul Romanticismo » irride le regole « fondate su fatti speciali e non su principii generali, su l'autorità dei retori e non sul ragionamento ».

Cadono in acconcio, vedete, queste note di illustri che ora fugacemente richiamiamo alla memoria; perchè — facile rilevarlo — è il caso nostro d'oggi. Come la storia letteraria, anche le forme del teatro hanno sempre lottato per quella che Brunetière definì la « evoluzione dei generi ».

Le forme del teatro hanno sempre lottato per quella che Brunetière definì la « evoluzione dei generi ».

Quando il Cecchi scrisse le prime farse e il Guarini il « Pastor Fido » tutti gridarono contro i generi *misti* che il Guarini dichiarava *rispondenti meglio alla realtà della vita* (1). Ieri il Fioretti diceva questo genere « mostro di poesia tanto enorme e contraffatto che i centauri, gli ippogrifi, le chimere,

(1) Cfr. GUARINI, i Due Veratti e il Compendio della Poesia Tragicomica.



appetto a questi, sono parti graziosi e perfetti... » « formato ad onta delle muse e a dispregio della poesia, tutto mescolato d'ingredienti per sè stessi discordi, nemici e incomportabili ». — Contro il « grottesco » di Chiarelli oggi non diversamente si son scagliati i censori (1).

Le « concezioni nuove » e « i tempi » sollecitano le forme nuove. Secondo noi, però, solo le tecniche nuove, meccaniche, che provocheranno di conseguenza nuove tecniche letterarie, potran dare profonde possibilità al nuovo teatrale autentico. Sopratutto questa strada rimpatrierà il teatro, da noi.

---

(1) Ha scritto B. Croce (Estetica, p. 45) « in un momento di stanchezza della nostra letteratura, vedemmo inventato il poema eroicomico e altri generi, I mediocri si stillavano il cervello a inventare artificialmente nuovi generi: all'egloga *pastorale* fu aggiunta la *piscatoria* e poi, perfino, l'egloga militare ». Le illusioni nate con la evoluzione dei generi, in poesia, allora, furono le stesse che nascono oggi con la creazione dei generi nuovi teatrali. Sono nuovi per modo di dire: come allora « i loro autori (piccolo inconveniente) non avevano nulla di proprio e di nuovo da dire ». oggi nulla hanno di nuovo e di proprio: si imitano puntualmente e campano a rovinare il teatro, traendo in inganno gli spettatori che ancora ci cascano.

Comunque con i lavori di tecnica moderna noi abbiamo avuto la consolazione di qualche commedia indiscutibilmente nuova. Proprio il Guarini, difendendo il « Pastor Fido », diceva: « il mondo è giudice dei poeti e dà la sentenza inappellabile » (il Veratto, Ferrara, 1588). Il mondo è giudice ed è pacifico che i filosofi son fuori del mondo...

ORIGINI DELLA NUOVA MECCANICA SCENICA

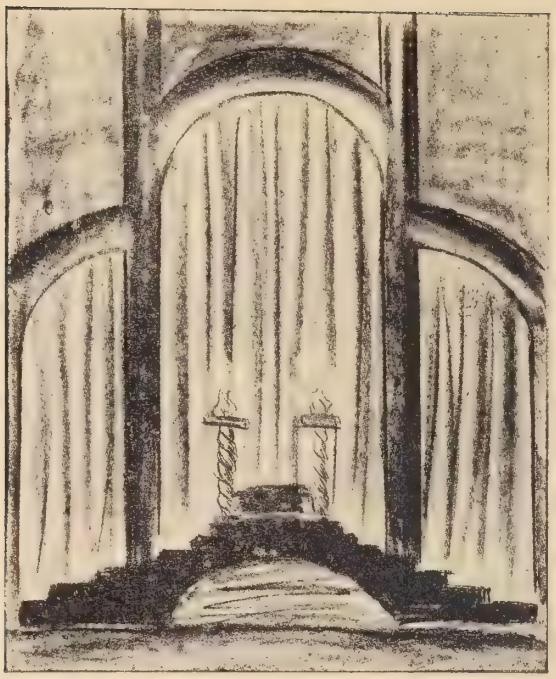
La tecnica moderna s'è dunque indirizzata, ai tempi nostri, verso la restituzione al teatro delle grandi macchine che fecero la gloria europea degli ingegneri di poesia rappresentativa, italiani del sei e settecento. Alcuni palcoscenici stranieri posseggono piattaforme mobili slittanti o rotanti, mosse con pulegge o per forza idraulica o elettrica, secondo i sistemi più vari, dipendenti anzitutto dalla superficie concessa nell'edificio alla pianta del palcoscenico. Codesta varietà di sistemi, proviene dall'obbligo di certe strettoie: e cioè, per quello che ad esempio interessa i progetti di dispositivi applicati ai vecchi teatri, dipende dalle possibilità spaziali.

I greci avevano i *periactoi*: ch'eran scene girevoli: scenari, non palcoscenici. « *Secundum autem spatia ad ornatus comparato, quae loca Graeci peractous dicunt, ab eo quod machinae sunt in his versatiles trigonae habentes singulae tres species ornationis, quae cum aut fabularum mutationes sunt futurae seu deorum adventus cum tonitrus repentinis versentur, mutentque speciem ornationis in fronte* » (Vitruvio, V. 6, 8).

A che servivano i periatti in uso presso i Greci.

Questi periatti, servivano ai cambiamenti di scena e alle apparizioni. Vale a dire, che la piattaforma della loro scena, secondo la forza dell'apparecchio poteva sostenere dei pesi (p. e. un uomo) girando su se stessa (cfr. Navarre, *Dionisos,* p. 136 n. 3). E, poichè vediamo spesso *mutare speciem ornationis,* nello stesso tempo che avviene il fenomeno della apparizione, si conferma come nella stessa manovra avvenisse appunto l'azione meccanica riferitaci anche da Vitruvio.

Il Navarre ha scritto: « Le but de la conversion de la périacte, lorsqu'un dieu se montrait dans les airs, c'etait donc d'amener en vue autre face de prisme, accomodée à la circostance, c'est à dire figurant probablement un ciel d'orage, chargè de nuage et sillonné d'éclairs. C'est de cette façon, je



SHAKESPEARE. *Giulietta e Romeo.*

veux dire par la peinture, qu'est simulée la foudre dans le théâtre d'automates décrit par Heron (O. L. p. 273 - cfr. Pron. O. L. p. 246)».

Qui i cacciatori di plagio ad ogni costo potrebbero sostenere che i romani possedevano una scena girante su un asse, che l'inventore di ogni sorta di piattaforma mobile avrebbe copiato...

La Scena Versile.

Parlo della *scena versilis*; (scaenam) *versatilem fecerunt Luculli,* scrive Valerio Massimo (II. 4, 6). Gli edili Lucio e Marco Lucullo nell'anno 675 di Roma, inventavano dunque, dopo i greci, qualcosa che in certo senso è parente del mio Palcoscenico Multiplo.

I pegma.

Chi conosca, poi, cosa sono stati i *pegma* greci (cfr. Bottiger, Opusc. p. 353) saprebbe a dirittura, come presso i greci il Multiplo, si può dire, già esisteva. Esso serviva, infatti, a operare i cambiamenti a vista. Viene descritto come una casa a diversi piani che si sollevava, si chiudeva o apriva più o meno, e poteva sparire d'un tratto, come un'ascensore creato a mezzo di un giuoco di contrappesi (v. Seneca Ep. XIII, 3, 32 — Apul. Met. IV, 13 — Phaedr. V. 7.7 — Juv. IV 122 — Svet Calig. 26 — Ner. II Strab. VI, p. 273 — Vopisc. Car. 19.2).

Scena duttile.

Servio (ad Verg. Georg. III, 24) ci descrive a sua volta la *scaena ductilis,* divisa in due parti che si tiravano da destra e da sinistra disparendo, per scoprirne un'altra simile dietro, come io ho illustrato nelle mie «Pagine del Macchinista».

Le invenzioni teatrali moderne trovano simili precedenti.

Anche le invenzioni teatrali moderne trovano dunque origine in altre simili, precedenti. Nell'*ekykléma* greco, esempio, la prima idea d'un insieme mobile e talvolta rotatorio. Esso non era stato ancora inventato, sembra ai tempi di Sofocle e di Eschilo; ma fu molto usato da Euripide e da Aristofane (cfr. M. Nieckel: Das Ekyklema. Friede, Gymnasiopol, 1890).

E' facile che dell'ekyklema esistessero diversi modelli. Comunque l'Exon (A new theory of the eccyclema - cfr. Hermathena, vol. XI, n. 26 anno 1900, p. 132 e seg.) ha ricostruito il dispositivo che faceva girare su un asse i muri interi d'una scena, e, dietro il muro di fondo la piattaforma semicircolare

Foto Bragaglia. « Ob. Heliar Voiglander ».

che rotolando su piccole ruote chiatte, descriveva un semicircolo in guisa che la scena montata dietro il muro di fondo si mostrava mentre l'altra spariva (cfr. Navarre, Rev. des et. Anc. III (1901) p. 102).

Negli Acarniesi (versi 404 e seg. - v. 477 e seg.) vediamo un accenno scherzoso che Aristofane fa all'ekyklema.

Diceopolis bussa alla porta di Euripide!

Dic. — Euripide! mio piccolo Euripide! E' Diceopolis che ti chiama...

Eur. — Ma io non ho tempo.

Dic. — Allora fatti rotolare fuori (all'eccuclezeti).

Eur. — Va bene; mi farò rotolare fuori (all'eccuclesemai).

Nella festa di Demetra (95.265), un altro poeta entra in scena così rotolando sull'ekyklema.

Eur. — Ecco Agatone.

Mnésiloco — Dov'è?

Eur. — Eccolo là che lo rotolano fuori (ontes eukkuklumenos) e la macchina sparisce.

Poi, quando è finita la scena fuori, Agatone dice.

Ag. — Andiamo, dunque. Che mi rotolino presto dentro, (eiòò tis os taxista, m'eiskuklésato).

Nei Cavalieri (cfr. v. 1249) ci accenna anche all'ekyklema.

Nelle Coefore (Scol. Esch. 973), Oreste che ha immolato nel Palazzo Clitemnestra ed Egisto, appare in scena sull'ekyklema, tra i cadaveri delle sue vittime. (Scol. Esch. 64).

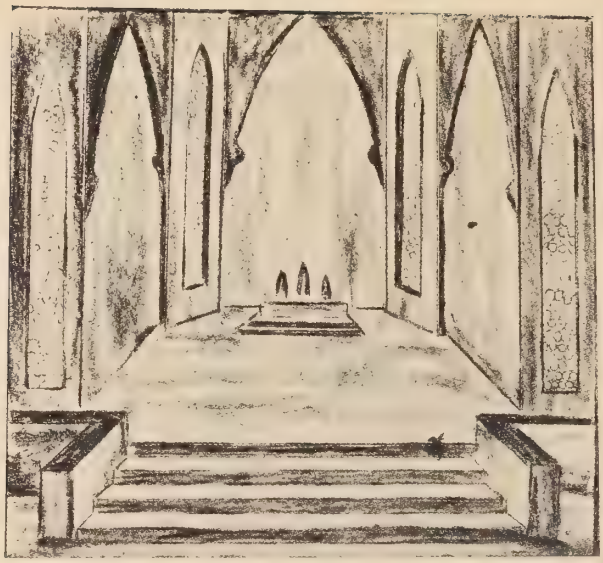
Nelle Eumenidi la piattaforma portava Oreste circondato dalle furie.

Nei Persiani di Eschilo, il fantasma di Dario appare su piattaforma mobile: come il volo dei Dioscuri scende dal cielo similmente al ratto di Medea sul carro magico.

In Antigone (verso 1923) l'ekyklema portava sulla scena il cadavere.

Nell'Agamennone portava Clitemnestra coi cadaveri di Agamennone e Cassandra (V. 1372 e seg.)

Nell'Elettra di Sofocle, Oreste e Pilade venivano col cadavere di Clitemnestra (V. 1458 e seg).



SHAKESPEARE. *Amleto.*

Nell'Ercole Furioso, Ercole appare in mezzo ai cadaveri di sua moglie e dei figli (v. 1029).

In Ippolito, il cadavere di Fedra (808).

In Aiace presentava il protagonista tra gli animali da lui uccisi nella follia.

L'ekyklema era usato dai greci come «tableau» finale.

L'ekyklema, era dunque usato come *tableau* finale: gli attori immobili, nell'atto tragico, fissi nel gesto. Oppure serviva a un bel punto, per un colpo di scena patetico o simbolico.

Alcuni studiosi pretendono che l'ekyklema non portasse più di tre persone. Altri pretendono che perfino le 50 figure dei cori delle Eumenidi di Eschilo, uscissero in scena tutte sull'ekyklema. A me sembra possano aver ragione ambedue le tesi. E' facile pensare che la possibilità diversa dipendeva dalla forza delle macchine: secondo i teatri.

Per le scene che scendono intere dall'alto, si potrebbe anche dire che il mio Multiplo — per questa parte — non è che una copia degli exostrai antichi. Pollux e Hesychius, a quanto spiega S. Reinach, considerano queste scene come situate appunto in quella parte delle *mechané* dette *aioréma,* poste nel piano superiore della *skenè,* a sinistra nel muro di fondo.

Pollux , scrive (IV, 131): « Si chiamano *aiorai* le corde che pendono dall'alto per sostenere gli eroi e gli dei che sembrano muoversi nell'aria ». Questa era, infine, una delle macchine *tractatoriae,* con pulegge, delle quali abbiamo un modello in Vitruvio (X. 2).

La navicella aveva le forme del caso: un carro, nuvole o animali fantastici come Oceano che scende verso Prometeo su un grifo alato (Eschilo, verso 285). Aristofane ha parodiato il viaggio aereo di Beleforonte nella « Pace » (v. 24, 136, 147) Trigeo per andare in Olimpo inforca uno scarafaggio e dice: « *Ehi, macchinista: mi raccomando a te!* ». Mentre l'Inferno delle Rane, la Barca di Dionisio, e, negli Uccelli i giuochi scenici vari, sono concepiti da Aristofane, sull'idea del palcoscenico mobile.

Il theologeion, *invenzione attribuita ad Eschilo.*

Una invenzione attribuita ad Eschilo — e che è un'altra sorta di ascensore portascena proveniente dall'alto dello *skene* — è il *theologeion,* o « parlatorio degli dei »: scena ad ascensore menzionata per la Psicostasia; una tragedia di Eschilo smarritasi. Descrive Plutarco che Zeus, tenendo nelle mani la bilancia fatale, scendeva in scena avendo ai due lati le madri Teti e

Foto Bragaglia. « Ob. Heliar Voiglander ».

Fortezza e accampamento.

Aurora imploranti in ginocchi la salvezza dei loro figli, Achille e Mnemone, i cui destini si vedevano appunto nei due piatti della bilancia. Questo teologeo, non era del tutto un exostrao, perchè, in parte era anche la scena, che si apriva al punto che nei nostri teatri si trova il panno regolatore, per dar la sensazione di scoprire gli Dei nel loro stesso Olimpo (cfr. Sommerbrodt: *Scaenica,* p. 152): « theologeum, i. c. logeum quo in scaena utuntur dii, non ii quidem qui, ex coelo delaspsi, cum hominibus in terra versantur... sed ii, qui quasi in suis sedibus in coelo versantes de coelo loquuntur ».

Così che rimanevano sospesi in aria, nell'ascensore descritto, simile al portascena superiore del mio Multiplo, arrestabile in qualsiasi punto dell'arcoscenico.

Infatti il teologeo, viene definito dal Lohle (O. l. p. 17) proprio un apparecchio volante analogo alle macchine per far volare, le quali erano capaci di sollevare gruppi di dodici e quindici persone durante il tempo necessario a recitare 150 versi circa (cfr. Navarre).

La scala di Caronte.

Le macchine che venivano dal sotto palco — come i portascena ascensori — esistevano, allora, anch'esse in due sorta: la *scala di Caronte* (Pollux, IV, 132) e gli *anespiamata* a due piani (come l'altra parte del mio ascensore portascena) che sollevavano meccanicamente scene e personaggi dal sottostante *iposkenion* (cfr. Müller: *Philol.*, XXIII, p. 235, e XXV, p. 304).

Le invenzioni della meccanica greca riapplicate dai romani.

I romani, a loro volta, avevano riapplicato le invenzioni della meccanica greca, sviluppandole nelle proporzioni dei loro colossali teatri. Nel « Liber Spectaculorum » Marziale ci descrive un Orfeo tutto giocato sui *pegmata,* gli ascensori. Il poeta tracio appariva dalle profondità di uno squarcio del terreno nell'estremo lato della scena, come proveniente dall'Inferno dove era andato a cercare Euridice, e intonava le sue canzoni accompagnandosi sulla lira. Ma le canzoni non fanno spettacolo! Ecco l'intervento del maestro dí scena che immagina una cosa fantastica. Le rupi di quelle dure montagne si commuovono al canto di Orfeo, e si vede il poeta avanzarsi nella scena seguito dalle belve e dalle rocce. Le montagne scorrevano su guide

lanciando stormi di uccelli che a quel punto cominciavano a coronare dei loro voli il capo del poeta incantatore.

A quest'epoca siamo già sulla decadenza. Il medioevo tuttavia, per documenti ricordati in altra parte, ha avuto perfino esso una meccanica scenica assai più sviluppata di quella moderna. Non parliamo del sei e settecento, i secoli d'oro del macchinista italiano maestro al mondo di meraviglie teatrali, e ricordiamo solo il Théâtre des Machines di Versailles, e gli « Spectacles en décoration » della vecchia Opéra. Il passato è stato assai più cinematografico per il teatro, di quello che lo sia questa « età del cinematografo ». Avrà sicuramente ragione il motto: « per rinnovare la commedia aggiorniamo i palcoscenici ».

Passato cinematografico.

* * *

Le macchine del teatro antico.

Riassumendo, abbiamo qui veduto, come il teatro antico possedesse: 1° il portascene proveniente dall'alto, chiamato col nome di « erostrao » o « teologeo »; 2° le varie forme di scene girevoli o slittanti, dette « ekyklema » o « periactoi »; 3° un palcoscenico mobile a diversi piani, che si chiamava « pegma » e stava nel fondo, nonchè delle macchine provenienti dal sottopalco, chiamate « Scala di Caronte » e « anespiemata ». Coi quali dispositivi, si potrebbe dunque ricostruire quasi precisamente, il Palcoscenico Multiplo, ove non si volesse tener conto dei dettagli e perfezionamenti della scienza moderna e — ciò che più conta — dello spirito che anima e conduce gli studi e le realizzazioni.

Con tali argomenti, dunque, il cacciatore delle origini, se fosse erudito e illuminato, potrebbe anche dimostrare che il Palcoscenico Multiplo — (per motivo polemico messo in discussione nelle nostre premure pei risvegli teatrali italiani) — è la più passatista delle invenzioni tecniche sceniche.

Ma questo l'ha detto nel Settecento l'Abate Perrucci: « Egli è vero che antiche, e non moderne, sono le macchine delle Tragedie e Commedie, come si può vedere presso Vitruvio » (p. 52, Perucci; *Arte Rappresent.*).

Don Giovanni Sposo della Morte di Poliakow e Potiomkine

L'APPARATO SIMULTANEO E LE MACCHINE SCENICHE MEDIOEVALI

La ragione dell'allestimento scenico simultaneo è pratica come son pratiche la gran parte delle ragioni letterarie teatrali, del teatro. Tutto, nel teatro, va sottoposto alla tecnica esecutiva dello spettacolo. Anche nel medioevo, noi seguiamo la necessità di tale regola. Perfino quest'epoca ci mostra come il problema tecnico scenico sia la ragione del componimento e la sua ispirazione; al pari che nel Rinascimento le considerazioni delle difficoltà pratiche e la minore contentabilità delle risoluzioni meccaniche offerte dalla scena d'allora, furono ispirazione alle teorie propugnate dai retori, con aggiuntavi la mania dei vincoli e delle difficoltà le quali dovevano nobilitare l'arte.

La parte che nel medioevo i pittori avessero nel teatro e dal teatro traessero, è un soggetto così vasto e attraente, da non poter essere accennato neanche fuggevolmente. Tra le macchine delle quali ci resta un ricordo, è quella di Filippo di Ser Brunellesco pubblicata da Valerio Mariani. Egli spiega gli « ingegni » del Paradiso di San Felice in Piazza a Firenze, descritti dal Vasari come opera del Brunellesco, secondo dimostra lo schizzo del congegno qui riprodotto. Esso si riferisce alle pagine che il Vasari dedica alle invenzioni sceniche di questo pittore. « Il Brunellesco aveva imaginato tra le travature della chiesa un congegno (*A*) che, sostenendo una mezza sfera (Il Paradiso) (*B*) e una serie di sostegni (*C*) girava lentamente mentre alcuni fanciulli, ben legati al loro paradiso, si tenevan per mano cantando.

Ciò che aveva imaginato il Brunellesco.

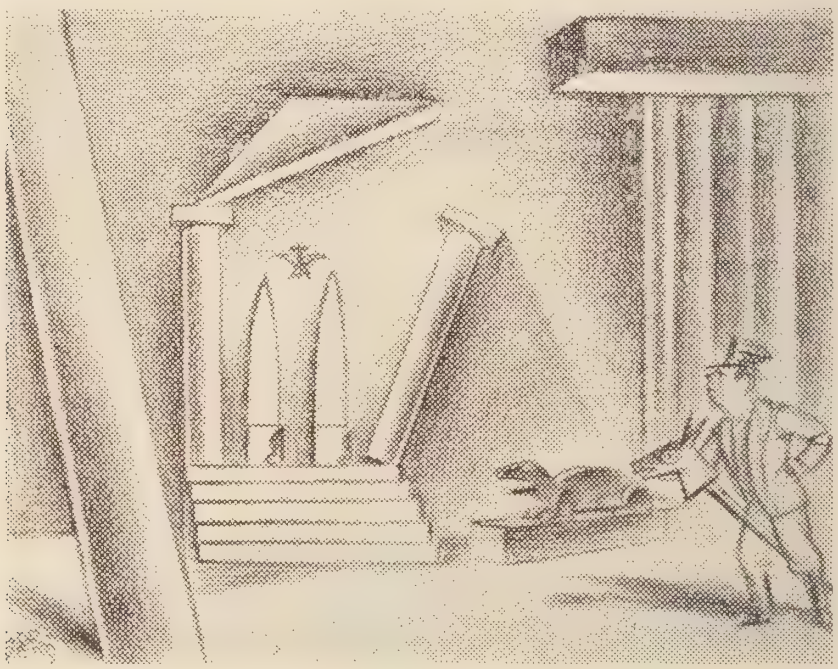
Dal centro del Paradiso costellato di lampade, scendeva, per mezzo di una corda, l'angelo annunziante (*D*) che, giunto in basso, nel palco della sacra

Il meccanismo teatrale applicato alla rappresentazione dell'Annunziata a Firenze.

L'ingegno del Brunellesco.

La descrizione del Vasari.

rappresentazione, veniva liberato dal suo laccio, si recava ad annunziare la Vergine (*E*) e tornava poi (agganciato di nuovo alla corda da un omino nascosto sotto il palco) (*F*) nel mezzo della «rosa». Il gioco scenico era dato dal movimento rotatorio delle luci e dei colori nel cielo paradisiaco.



Valerio Mariani, in questo interessante saggio da lui pubblicato sulla Scenografia, ci ha presentato un prezioso disegno di macchina scenica, del Brunellesco, del quale avevamo detto nel Vasari la descrizione degli apparati. Lo stesso riformatore dell'architettura italiana, Filippo di Ser Brunellesco, deve essere considerato, secondo il Mariani, (che non tiene conto dei precedenti medioevali cui accennavamo) l'iniziatore di una forma di meccanica scenica che, per esser poco conosciuta, appare quasi incredibile.

«Uno sguardo così rapido a questo curioso allestimento scenico applicato alle sacre rappresentazioni, non basta certo — ci dice V. Mariani — a definire l'importanza dell'atteggiamento fantastico anche nella scenografia del primo Quattrocento: ma si pensi almeno che perfino il buon Vasari cre-

Foto Bragaglia.
LAFORGUE.

« Ob. Heliar Voiglander ».
Pierrot Fumiste.

dette necessario di dedicare qualche pagina a questa attività del grande architetto fiorentino, concludendo: « comunque, è stato bene ragionare, poichè se n'è dimesso l'uso ».

Nel medioevo la messinscena non era sommaria.

Comunque, nel medioevo la messinscena non era così sommaria come i più credono. Essa costituiva, si potrebbe dire, l'unità dei luoghi al plurale, e per quel tempo aveva trovato una risoluzione, preferibile certo alla unità di luogo dei trattatisti italiani. Le scene portavano « castelli, ville, torri, paradiso, inferno » ecc. (1) per cambiamenti di scena numerosissimi. I paradisi erano « trionfalmente fatti » e « ben guarniti d'ogni sorta di fiori, alberi, frutti ed altre bellezze, con nel mezzo l'albero della vita, eccellente sopra tutti gli altri ». Ne vediamo uno che doveva portare « pruni, pere tedesche, aranci, melograna ti, rosmarini e maggiorane » presso una fontana che « getterà quattro ruscelli ».

E nel « Manoscritto della Risurrezione » (2):

« Et celui paradis doit être fait de papier a udedans duquel doit avoir branches d'arbres, les une fleuriz, les autres chargés de fruitz de plusieurs espèces comme cerises, poires, pommes, figues, raisins et telles choses artificiellement faictes, et d'autres branches vertes de may et des rosiers dont les roses et les fleurs doivent excéder la haulteur des carneaux (crénaux) et doivent être de frais couppez et mis en vaisseaux plains de aue pour les tenir plus freschement ».

I mercanti di Bourges dettero nel 1536 una sacra rappresentazione « monstre ».

I mercanti di Bourges dettero nel 1563 una sacra rappresentazione « monstre ». « Ammirerete il più bel paradiso che voi avrete visto fin qui e che mai vedrete migliore »: così diceva il direttore di scena, che anche a quel tempo vantavasi con tale adorabile candore (3).

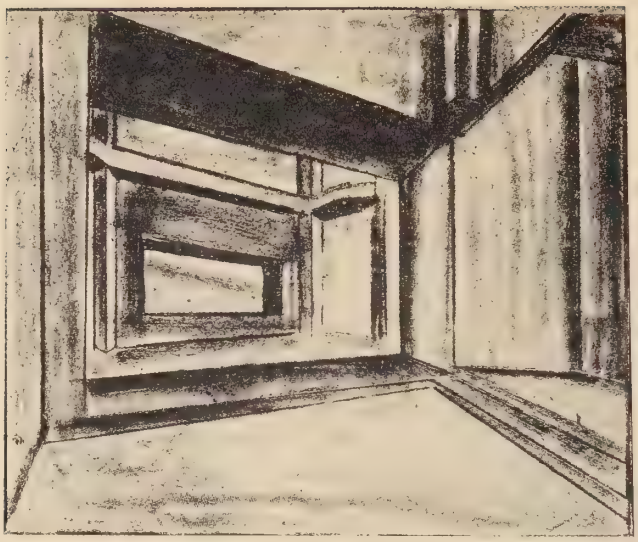
Altrove gli inferni eran spettacolosi e veramente infernali. Talvolta i diavoli sparavano colubrine e cannoni per difendersi contro l'esercito di Cristo che assaltava il Limbo per liberare gli innocenti. Un manoscritto ita-

---

(1) Contratto con i carpentieri che fabbricarono il *Mystére des trois doms* a Rouen.

(2) Biblioteca Nazionale, Parigi, p. 84.

(3) PAULIN PARIS: *La mise en scéne des Mysters*, Parigi, 1855, pag. 6.



Scena all'italiana.

liano riconosce in caso simile che quelle colubrine non sono troppo a posto ma ne spiega la presenza col dire aumentano gli effetti teatrali.

Questo basta!

Nei Maggi toscani

Il d'Ancona, trattando lo spettacoloso e il meraviglioso dei Maggi toscani, afferma come nelle tempeste di neve e negli incendi « le scene più spettacolose eseguite con industre meccanismo » nel contado, non erano inferiori a quelle di città (1); come pure lo erano grandi i quadri finali paragonabili quelli delle *revues* parigine, ma più difficili assai... Anche il Croce (« Teatri di Napoli ») ci fa prendere come a Napoli fossero macchinose le sacre rappresentazioni:

« Anche al primo Alfonso si attribuisce, sulla testimonianza del Panormita, l'introduzione in Napoli delle sacre rappresentazioni, dei « ludi cristiani », che erano in tanto uso in Toscana: nel 1452 si celebrò in Santa Chiara il Mistero della Passione, nel 1457 in Castelnuovo la rappresentazione del Venerdì Santo. E regolarmente si continuò a questo modo nelle ricorrenze. come dimostrano i conti della tesoreria per gli anni 1460-1470-1472, dove sono notate le spese per la suppellettile teatrale occorrente; vesti di santi, di angeli, di diavoli e di giudei, macchine, fuochi greci e simili ».

Macchine e prodigi.

L'inferno della scena medioevale offre spettacoli di macchine vere e proprie. « Enfer fait en maniére d'une grande gueule se cloant et ouvrant quant besoing en est » (2). Venti, fuoco e fiamme, costituivano la prima impressione. Il Mone (3) sostiene che nel medioevo il testo fosse tutto e i meccanismi non avessero importanza. I successivi studi di Coen (4) hanno dimostrato quanto questa credenza fosse falsa. Le macchine medioevali erano una parte notevolissima della rappresentazione e concorrevano a impressionare il pubblico con tutti i mezzi.

Altro esempio.

H. d'Outreman (5) descrive che:

« Aux festes de la Pentecoste de l'an 1547, les principaux bourgeois de la

---

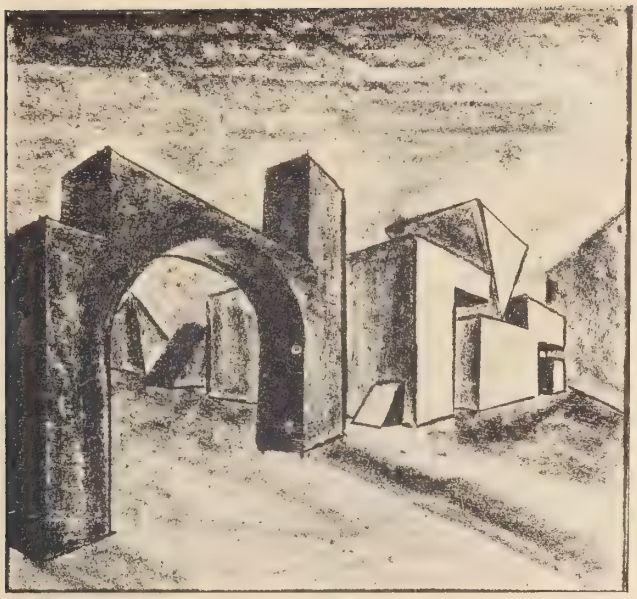
(1) D'Ancona — Orig. del T. Ital.

(2) Manosc. di Valenciennes, recitato a Rouen 1474 e pubblicato da Leocadin t. III p. 474.

(3) Alttektsches des Mittelalters. Mannheim 1852 Bensheimer p. 28.

(4) *Op. cit.* p. 142.

(5) *Histoire de la ville et Comté de Valenciennes.* Donai. 1630, pag. 396.



ville représentérent sur le théâtre la maison du duc d'Arschet, la vie, squelles on vit paraître des choses estranges et pleines d'admiration. Les secrets du Paradis et de l'Enterpopulace pour enchantemens. Car l'on voyait la Vérité, les Anges et divers personnages descendre de bien haut, tantost visiblement autrefois comme invisibles, puis paroistre tout à coup; de l'Enfer, Lucifer s'élevoit, sans qu'on vit comment, porté sur un dragon. La verge de Moyse, de sècle et stérile, jettoit à coup des fleurs et des fruictz; les ames de Hérodes et de Judas esteient emportés en l'air par les Diables; les Diables chassès des corps, les hydropiques et autres mala-mort et passion de Notre Seigneur en vingt-cinq journées, en chacune de-des guéris, le tout d'une façon admirable. Ici Jésus Christ estoit élevé du diable qui rampait le long d'une muraille de quarante pieds de haut; là, il se rendoit invisible; ailleurs, il se transfiguroit sur la montagne de Thabor. On y vit l'eau changée en vin, si mystérieusement multipliés et distribués à plus de mille personnes; nonobstant quoy il y en eut plus de douze corbeilles de reste. Le figuier maudit par Notre-Seigneur parut séchée et les feuilles flétries en un instant.

Prodigi.

« L'éclypse, le terre tremble, le brisement des pierres et les autres miracles advenus à la mort de Notre-Seigneur furent représentés avec de nouveaux miracles ».

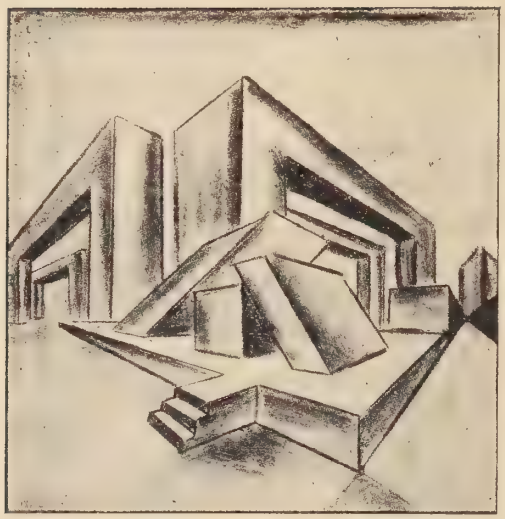
I trucchi delle anime e degli animali meccanici, fiabeschi o allegorici trovavano risoluzioni primitive ma ingegnose. Le belve e i draghi vengono in scena coi mezzi propri e « muovono la testa aprono la bocca ed estraggono la lingua ». Talvolta « gettano fuoco dalla gola, dal naso e dagli orecchi ». Le « voleries » con apparecchi per far volare le anime, i personaggi e gli animali, erano anch'esse sviluppate notevolmente. Così l'acqua, la pioggia, il Diluvio, erano curate dai macchinisti con realismo. E se si pensi ai sommi artisti dedicantisi in Italia alla finzione scenica, non è ardito pensare che questi animali scenici, di cui parla anche il d'Ancona (1) non fossero meno perfetti dei mostri antidiluviani cinematografici tedeschi e americani.

I trucchi delle anime e degli animali meccanici trovavano risoluzioni primitive ma ingegnose.

Mosè colpisce con la verga la roccia e nel « Nuovo Testamento » già citato, sorte l'acqua che « si deve mostrare come un mare coi pesci dentro ». Al-

Ruscelli.

(1) D. A. *Op. cit.* p. 378, vol II.



trove nello stesso prezioso mistero appaiono « quattro ruscelli come da piccole fontane ». Quindi viene il diluvio « ici sumonteront les eaues tout le lieu, là où l'on joue le mistère et y pourra avoir plusieurs hommes et femmes qui feront semblant d'euls noyer, qui ne parleront point ». Dunque « tout le lieu là où on joue le mistére » è sott'acqua e i personaggi fingono di nuotare.

A Parigi il pittore fiammingo Karl Maender, assistette ad una rappresentazione data dai Fratelli della Passione all'Hotel de Bourgogne, nella quale il diluvio finì coll'allagare la sala... (1).

Fuoco e luce.

Il fuoco era anch'esso vero e grandioso « artificiellement fait par eau de vie » di cui erano imbevuti dei batuffoli gettati sugli apostoli. I diavoli e i dannati sparivano sempre nel fuoco o con « qualche iscoppietto o baleno di fuoco » come nel Miracolo del Monaco (v. d'Ancona, p. 425). Gli incendi veri non furono privativa di Nerone. Le scene di Gerusalemme venivano spesso distrutte veramente.

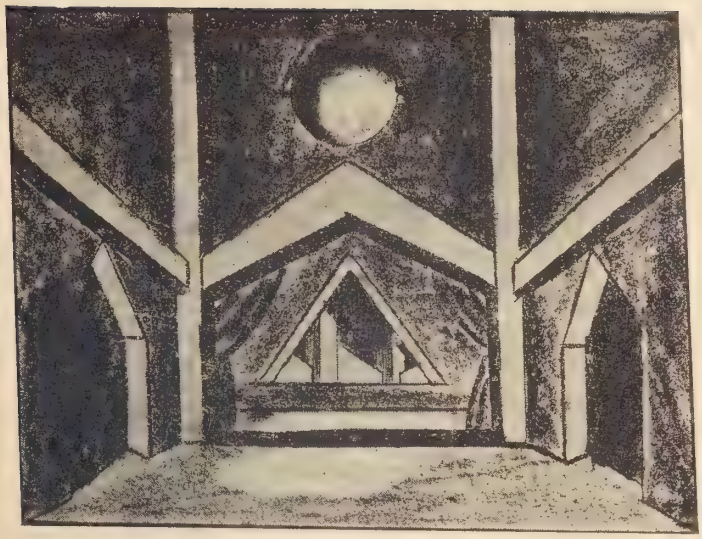
La luce artificiale era usata nonostante che gli spettacoli avvenissero di giorno: angeli volanti con « grand splendeur de flambe » e talvolta « un grand soleil resplendissant » come nel Vecchio Testamento.

« Ingegni » complicati.

Gli « Ingegni » o congegni teatrali, (secrets o feyntes) erano tanto più difficili e complicati, quanto più sprovvisti di mezzi i tempi. Così gli angeli portatori di lumi che Filippo Brunelleschi fece muovere nel citato cielo della « Rappresentazione dell'Annunziata » descritta più avanti, e le « ghirlande di lumi accomodati con certe piccole lucernine che... da terra parevano stelle, e le mensole essendo coperte di bambagia parevano nuvole », come la « mandorla luminosa » che scendeva dall'alto « per nobili congegni » contenendo l'Angelo dell'Annunciazione, e sempre illuminata risaliva al cielo, dove giravano sempre i cori angelici coi lumi, e dove un « Dio Padre circondato di angeli, simili a quelli detti sopra, e con ferri accomodati di maniera che il cielo, il mazzo (degli angeli), il Dio Padre, la mandorla con infiniti lumi e dolcissime musiche, rappresentavano il Paradiso veramente. A che si aggiungeva, che per potere quel cielo aprire e serrare, aveva fatto fare Filippo due porte di braccia cinque l'una per ogni verso » che

Le porte per mezzo delle quali il Brunellesco faceva aprire e serrare il cielo.

(1) Van der Straeten: *Le theatre villegeois en Fiandre*, Bruxelles, t. I, p. 39.



mediante « tiri » sbattevano tra loro « facendo rumore a guisa di tuono » e quando non servivano a questa fungevano da « praticabile » al coro angelico.

La macchina creata dal Cecca per simili giostre aeree, che guasta un tempo, fu rimossa dalla Chiesa del Carmine perchè, dice il Vasari, « tirava giù i cavalli che reggono il tetto » era come quella di San Felice qui descritta. Le lucerne di olio non si sversavano, anche girando con gli angeli, perchè tutto andava gradatamente aumentando e « le ruote grandi fatte a guisa d'arcolai » che dal centro alla superficie movevano in bellissimo ordine dieci giri pei dieci cieli » erano « accodati... con una schiodatura che sempre che la ruota girava restavano in piombo ».

Così pure non era ignorato il perfetto che potevasi trarre da giochi pirotecnici.

Macchine esplosive.

Il d'Ancona cita un idolo che rovina da una colonna, *scoppiando,* nel mistero di San Rossore. In quello di San Romolo « viene una saetta del cielo e fallo rovinar tutto in pezzi » l'idolo. Nella Passione del Dati « apronsi li monunenti e vengono li tremoti, e tenebre appariscono » gettando veli, pensa il d'Ancona, o anche spegnendo lumi, riparando riflessi, con paraventi, chiudendo sportelli avanti alle *padelle,* voltando « spezzati ».

Rumori.

I rumori accompagnavano i fatti e le apparizioni importanti come al momento culminante fanno oggi al *varieté* i giocolieri. L'apparizione dello Spirito Santo era accompagnata da tuoni. Le tempeste dell'inferno, come i terremoti alla morte di Cristo, erano coordinati dai colpi delle colubrine già vedute (1). E che tutto fosse vero, acqua, fuoco, cannonate, ce lo dice anche la morte fatta da un macchinista bruciato vivo per disgrazia, e l'incendio in Santo Spirito nel 1471.

Le convenzioni e il sipario.

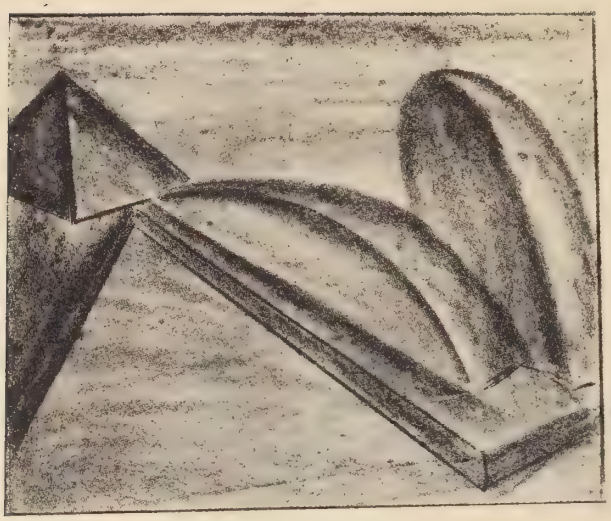
Una delle descrizioni medioevali di dramma liturgico munito di scena simultanea (che vedremo a suo tempo sviluppato nei Misteri) si legge riportata dal de Meril (2), nel Manoscritto d'Orleans da lui tradotto (3).

---

(1) *Mistero di San Vincenzo* nel 1476, Bibl. Naz. Parigi, Manosc. Franc. 2538, Foglio 9. Citato dal Coen.

(2) *Histoire de la mise en scéne depuis les Mystéres jusqu'au Cid,* Paris, 1836.

(3) *Origines latines du Theatre Moderne.* Paris, 1889, p. 237.



« Qu'on prépare dans un lieu approprié une chaire représentant Gérusalem (*quasi Gérusalem*) et dans laquelle siégera le Prince des pretes. Qu'on prépare aussi une autre chaire; dans celle-si siégera une jeune tenant le rôle de Saul (nom qu'il échangera pour celui de Paul après sa convertion) et qu'il ait avec lui des serviteurs armés. Mais, d'un autre côté, assez loin de ces chaires (*aliquantulum longe*) que deux autres chaires soient appretées pour figurer Damas; que sur de Judas, sur l'autre le prince de la Synagogus de Damas, et qu' entre les deux soit dressé un lit ».

Però il maestro di scena ecclesiastico non contava che sulla convenzione. *L'aliquantulum longe* non era che una indicazione del banco che doveva esser lungo.

Questo simultaneismo non soddisfaceva del tutto fin nel XIII secolo. Un dramma liturgico più antico degli stessi misterî. La Risurrezione di Lazzaro (1) mentre presenta la casa di Simone la trasforma a un certo punto, nella città di Betania « *quasi Betania* ».

Fin nei tempi più remoti del medioevo si aveva talvolta per l'abilità di un maestro di scena, qualche effetto eccezionale.

Fin nei tempi più remoti del medioevo si aveva talvolta, per l'abilità di un maestro di scena, qualche effetto eccezionale. In un dramma delle Vergini Savie e delle Vergini Folli, nel secolo XI (2) un diavolo precipita all'inferno mediante un mezzo meccanico.

A mascherare certe parti della scena simultanea, che dovevano restar nascoste, s'usava spesso una « cortina ». A Cividale (3) la cortina era usata anche per simulare la sparizione del crocefisso.

Documenti di sipari nel trecento, applicati anche a nascondere le « *stallogia* » (gli stalli dell'allestimento dei misteri) si trovano in vari manoscritti (4).

La questione del sipario così intimamente collegata con le proporzioni del componimento e con certe giustificazioni riguardo al tempo e al luogo, nella finzione, è stata lungamente discussa. Emile Morin credeva che esistevano solo delle tende per nascondere più o meno delle scene di gente che sta a letto

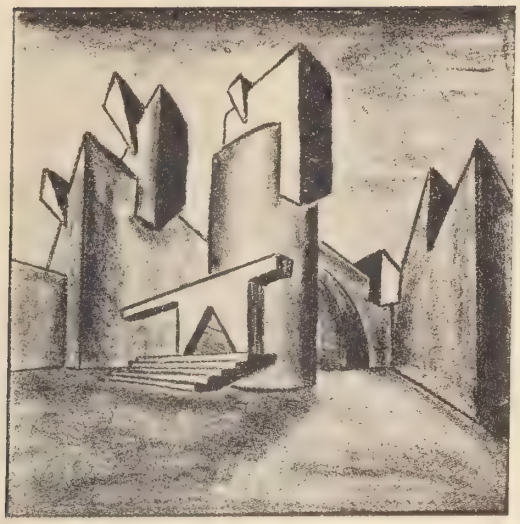
---

(1) Il Manoscritto 188 d'Orleans edito dal Du Meril.

(2) Citato dal Du Meril, p. 237.

(3) Ordo Wirceburgensis pubblic. d. Milechasank Die Oster und Pasionsspiele, Wolfenbuttel, 1880.

(4) V. Coen, p. 32.



e altro che nei misteri era mascherato sommariamente. Paulin Paris (1) crede che i mansioni si potessero chiudere. Il Coen (2) assicura con documenti che in Francia i sipari esistevano perfettamente e si chiudevano lateralmente come quelli moderni. *Le tende.*

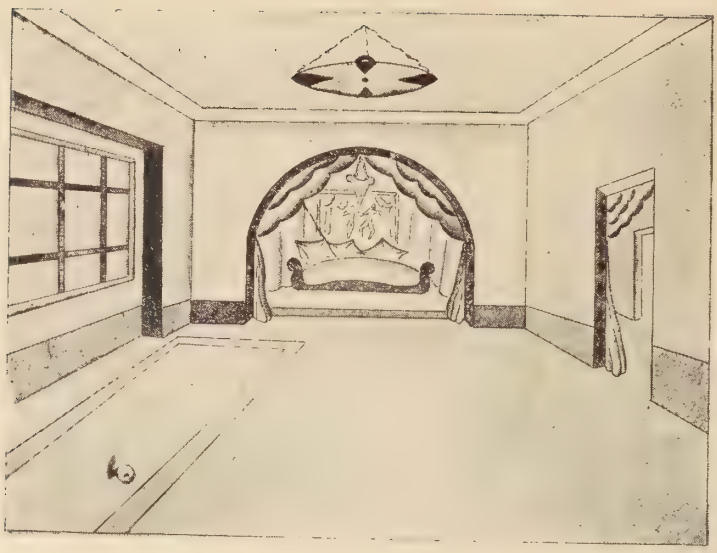
Anche i Fratelli della Passione al XV secolo all'Hotel de Bourgogne avevano un sipario generale su tutta la scena (3) dei mansioni diversi. La Francia aveva queste cortine prima dell'Inghilterra, dove, osserva il Coen, nel 1576 un sipario era ancora una novità così straordinaria, che uno dei primi teatri permanenti che lo possedette, si chiamò « The Curtain ».

Della messa in scena del dramma semiliturgico dei secoli XII e XIII vediamo in un frammento di Resurrezione del secolo XIII, un prologo che spiega al pubblico la scena, spartita avanti ai suoi occhi: un crocifisso, un sepolcro, una prigione, l'Inferno, la Galilea, il Cielo, il Castello di Emmaus e i sedili di Pilato Caifas, ecc. Nel Paradiso montato su un praticabile, gli alberi erano coi frutti veri « affinchè la loro sembianza fosse piacevole » (4). Per il fumo che esce dalle torri infernali (5) e i diavoli che appaiono e scompaiono dietro le porte dell'inferno che non hanno pace, è visibile come lo sforzo dell'allestitore mirasse alla finzione e alla verosimiglianza. *Partizioni.*

I misteri con effetti scenici di finzione detti in Francia *misteri mimati,* o « *d'entremets* » avevano già dei meccanismi notevolmente complicati. Quello che vediamo descritto per la rappresentazione data avanti a Carlo nel 1378 in Francia, portava ad esempio un grande vascello « munito avanti e dietro d'un castello » gremito di crociati in arme. Questo vascello passava da una parte all'altra della sala, e cioè recavasi verso la parte sinistra ove era figurata Gerusalemme con le sue torri, il suo tempio e le sue muraglie, assalite vittoriosamente dai cristiani (6). *Altro ricordo.*

Invece di cercare le tre unità su quelle di Aristotile, come fece poi la critica della Rinascenza Italiana, il medio-evo preferì dunque complicare il palco-

(1) *La Mise en scéne des Mystéres*, F. Dupont, 1855.
(2) Pag. 144, *op. cit.*
(3) Risulta dal *Mistero di San Luigi* pubblicato da Fr. Michel, pag. 74.
(4) Jeu d'Adam pubbl. da Grass (Romanische Bibliot. n. 6 Halle Niemeyer, 1891).
(5) Jeu d'Adam, p. 42 e 15,
(6) Coen, p. 64.



Il medio-evo preferì complicare il palcoscenico, proprio come vogliamo far noi.

scenico, proprio come vogliamo far noi e trovò le due soluzioni diverse, il *carro* e la *scena simultanea*. Il carro è una sorta originale di scena *successiva;* lo spettatore resta immobile mentre la scena cambia: nel senso che ogni carro porta un quadro determinato, che passa con esso costituendo una vera processione drammatica, quale noi possiamo ancora vedere a Furnes l'ultima domenica di luglio (1) e quale il Du Meril (2) segnala come data a Valenza.

In Inghilterra si dava un dramma ciclico tutto per mezzo di carri successivi (3).

I carri.

Questi carri di Tespi erano fatti in modo che la parte superiore costituiva la scena, mentre il sottocarro serviva a far vestire gli artisti. Tali carri, con sopra la scena montata, potevano venire anche da un punto più lontano che la voltata della strada accanto. Infatti si organizzarono vari luoghi teatrali in diverse regioni della città, e, mentre un carro recitava in un punto, quello successivo dava spettacolo in un'altra parte della città; e a sua volta si recava nel posto ove precedentemente stava lavorando il primo. Anche in Olanda esistevano codesti carri e si chiamavano « *agenspel* ».

I due tipi di apparato simultaneo

La scena simultanea che embrionalmente abbiamo già veduto avanti, era costituita da due principii: il primo « vuole che tutti i luoghi diversi dove avviene successivamente l'azione siano sovrapposti » il secondo richiede « che lungo queste scene fisse lo spettatore si sposta a seconda che l'azione si trasporti da un punto all'altro del mondo allora conosciuto e figurato in scorcio su di un praticabile di qualche metro di lunghezza ». Così « in luogo di spostarsi esso stesso, lo spettatore si contenta sovente di spostare i suoi sguardi soltanto » (4).

Altro ricordo.

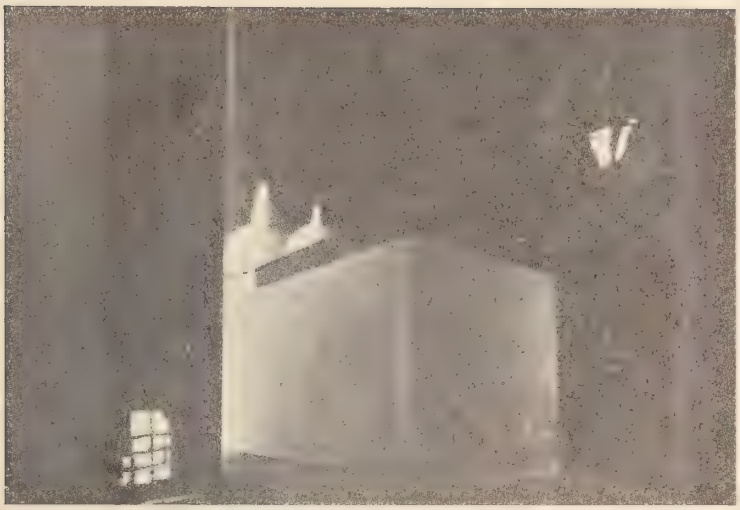
La particolareggiata illustrazione contenuta in un manoscritto 12536 della Biblioteca Nazionale di Parigi, rappresentante il teatro dove fu recitata la Passione a Valenciennes nel 1547, è un documento importante. Sono ordinati in linea sul palcoscenico, i diversi luoghi. Si vede un tempietto sovrastato da un'apoteosi della Vergine tra gli angeli rotanti, sulla quale nella miniatura

(1) Coen, p. 68.

(2) Pag. 4 e 5, *op. cit.*

(3) Jusserand. *Au Engl. miscellany presented to Dr. Furvisalle,* Oxford. 1905, p. 187.

(4) Coen, p. 70.



è scritto: *Paradiso*; delle mura appresso, leggermente più in fondo, portano in se incastonato un portale orientale con scritto sopra *Nazaret*; un tempio grande, segue la porta di Nazaret e con la sua navata centrale che si rischiara per una vetrata del fondo. e codesto è *il tempio*; seguono delle altre mura con una porta di stile classico con sopra la dicitura di Gerusalemme; quattro colonne sormontate da un timpano e da una edicola, e posate su scale che avanti mostrano delle prigioni con ferrate, rappresentano dopo il Palagio, mentre lontano si vedono torri e cupole della città; quindi la Casa dei Vescovi con un torrietto e un edificio cupolino più in dietro; poi la Porta dorata tra due parti di mura come sempre, e, avanti, il mare, con un vascello, con a lato i luoghi di penitenza e l'Inferno; case di pena, fumo e mostri simili a quelli delle cattedrali del tempo e una testa di drago alta almeno due metri e mezzo, dalla quale sortono diavoli e uomini. Questo si può presumere venisse tutto in scena come un altro serpente meccanico che si vede descritto nel « Jeu d'Adam » menzionato avanti.

La finzione della scena simultanea assai domandava alla fantasia del pubblico.

Codesta finzione della scena simultanea, era dunque molto convenzionale e assai domandava alla fantasia del pubblico; ma è qui nostro compito di osservar solo i precedenti storici delle necessità dei cambiamenti di scena e delle trovate miranti a risolverne il problema (la scena simultanea o il carro) come di quelle che in effetti lo sfuggivano.

D'altro canto « Convention pour convention — osserva M. Feuillerat (1) — on peut se demander si l'appel à la crédulité fait par la mise en scéne successive » è più esigente delle convenzioni accettate da noi oggi. « En somme, l'idée de grouper en un même endroit tous les lieux où se passe l'action est des plus naturelles, puisqu'elle a pour bout de donner sur le public l'illusion qu'il a sous les yeux le pays tout enter où l'auteur a voulu le transporter ».

Convenzioni.

Gli attori fingevano di andare da una città all'altra, dal paradiso all'inferno, col sotterfugio d'un intermezzo episodico qualunque, cacciato in mezzo alla storia principale, oppure con lo sviluppo d'una storia parallela alla principale, come s'usa nel romanzo moderno.

E' però vero che se la finzione convenzionale della scena simultanea appare assai sforzata ai nostri occhi non fu più felice quella che le succedette per colpa delle tre unità. Georges de Scudery nelle sue osservazioni sul Cid nel

(1) A. Feuillerat: *Le Bureau des Menus Plaisirs*, etc.

Foto Bragaglia. «Obb. Heliar Voiglander».

1637 scriveva: « Il Teatro è così male inteso che uno stesso luogo rappresenta l'appartamento del re, quello dell'infante, la casa di Chimène e la strada stessa, quasi senza cambiare aspetto; sì che lo spettatore non sa, il più di frequente, dove gli attori si trovino ».

La risoluzione di questo difetto, era però stata trovata: e il pubblico doveva capirlo certamente perchè già molto usato alla convenzione. Esiste un manoscritto (1) del macchinista Mahelot che ci mostra una scena la quale da sinistra a destra porta una nave con le vele sulle onde, un salone con pilastri e porte fiancheggiate da pilastri, un seggiolone nel mezzo della stanza, due piccole balaustre che chiudono idealmente questo ambiente, e fuori di esse, a destra — parallela cioè al mare — un'altra costruzione che potrebbe avere carattere di esterno (2). Osserva il Coen che nel *Cid* « gli attori passano incessantemente da un luogo all'altro, per modo da stabilire una unità di luogo fittizia » una specie di unità di adattamento che Corneille stesso prevedeva sia pure senza chiamarla *scena simultanea*. « Io ammetterei molto volentieri — scriveva Corneille — venissero considerati come in unità di luogo. Con ciò non voglio dire ch'io pretendo che il teatro rappresenti tutta intera questa città! Ciò sarebbe un po' troppo vasto. Bensì due o tre luoghi, chiusi nella cerchia delle sue mura... Il Cid moltiplica anche di più i luoghi speciali senza lasciare Siviglia: e siccome la colleganza delle scene non vi è rispettata avviene che nel primo atto il teatro rappresenta la casa di Chimene, l'appartamento dell'infante nel palazzo del re, e la piazza pubblica. Il secondo vi aggiunge la stanza del re, e senza dubbio v'è qualche eccesso in codesta licenza » (3).

Ciò che scriveva Corneille a proposito della unità di luogo.

La stessa sorta di allestimento vagheggiato dal Voltaire nel « Commentaire » al Discorso di Corneille qui sopra citato, è rilevato da G. Coen a lode della scena simultanea; e cade in acconcio per il nostro caso, in quanto mostra come questo grande spirito teatrale considerasse il teatro nella sua molteplicità di aspetti del mondo.

(1) N. 24330, foglio 25, Bibliot. Nazionale di Parigi.

(2) Il testo del manoscritto di Mahelot fu pubblicato dal DARCIER nelle « Memoires de la Société de l'histoire de Paris » 1901, t. XXVIII, pag. 105.

(3) *Discours sur le poéme dramatique di Corneilles, nelle Opere*, Ediz. Garnier, p. 36.

Parere del Coen.

« Nous avons dit ailleurs que la mauvaise construction de nos theâtres, perpétuée depuis les temps de barbarie jusqu'à nos jours, rendait la loi de l'unité de lieu presque impraticable. Les conjurés ne peuvent pas conspirer dans une place publique; la même décoration ne peut représenter à la fois la façade d'un palais et celle d'un temple. Il faudrait que le théâtre fit voir aux yeux, tous les endroits particuliers où la scéne se passe, sans nuire à l'unité de lieu: ici une partie d'un temple, là le vestibule d'un palais, une place publique, des rues dans l'enfoncement, enfin tout ce qui est nécessaire pour montrer à l'oeil tout ce que l'oreille doit entendre. L'unité de lieu est tout le spectacle que l'oeil peut embrasser sans peine. Nous ne sommes point de l'avis de Corneville, qui veut que la scéne du menteur soit tantôt à un bout de la ville, tantôt à l'autre. Il était trés aisé de remédier à ce défaut en rapprochant les lieux. Nous ne supposons même pas que l'action de Cinna puisse se passer d'abord dans la maison d'Emilie, ensuite, dans celle d'Auguste. Rien n'était plus facile que de faire une decoration que représentait la maison d'Emilie, celle d'Auguste, une place, des rues de Rome ».

La necessità di moltiplicare i luoghi dell'azione, faceva impiegare perfino nel seicento e nel settecento l'allestimento d'origine liturgica.

In Germania dei Misteri ancora in onore a quel tempo, vediamo i personaggi spostarsi da un luogo all'altro ciò che indica l'allestimento simultaneo. Nella stessa epoca, in Inghilterra si osserva risolta la loro necessaria molteplicità con la sovrapposizione dei luoghi.

I Cartelli.

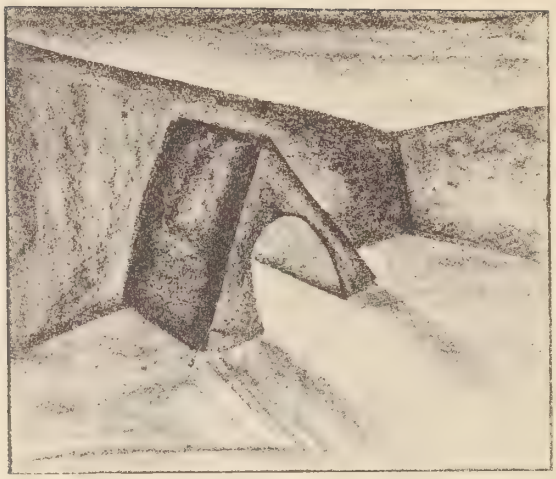
I cartelli scritti usati sopratutto in Inghilterra per i Misteri e fino al tempo di Shakespeare nei teatri più poveri, erano iscrizionî attenuate sui praticabili del palcoscenico.

Présent des lieux, vous le voyes cognaistre.
Per l'escritel que dessus voyez estre.

Così si legge nel « Mystére de l'Incarnation et de la nativité » (1).

I cartelli erano una convenzione ancora più tirannica dei « carri » e della « scena simultanea ». Se codeste risoluzioni domandavano molto alla fantasia del pubblico, i cartelli domandavano troppo. D'altra parte, in un solo atto, i Misteri portavano l'azione in paesi diversi dell'Europa, dell'Africa e dell'Asia, cambiando luogo dunque, tante volte, che a perseguire l'azione con un sistema moderno non basterebbe neanche una macchina di quelle ideate da noi.

(1) Rappresentato a Rouen nel 1474 e pubblicato dal Leverdier, Rouen, Cagniard, 1886.

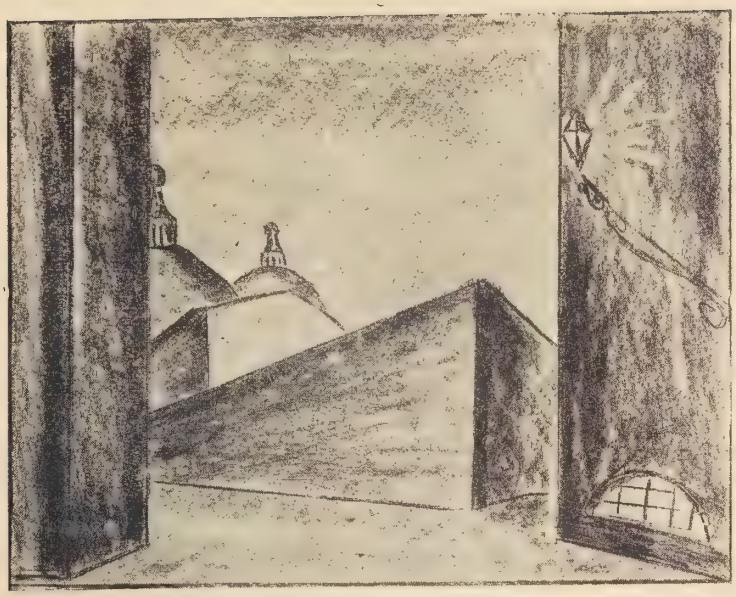


Un prologo interessante.

A sostegno dei cartelli con le iscrizioni, precedeva il prologo. Se ne può leggere uno nel *Mistero di San Lorenzo*, pubblicato e riprodotto da Soderhjelm e A. Wallenskold (*Acta Societatis scientiarum Fenicae*, L. XVIII, p. III 288 - Helsingfors) e uno riportato da G. Coen (1).

Premier voiez la en droit paradis
Dieu ses angels et ses sains vrois amis
La est l'orrible ort et puant enffer
et le pervers, inique Lucifer
acompaigné de dampnez et de deables,
plains de tourmens, huz et cris miserables.
De cele part est Dioclicien
et assez prés de lui Maximien
Empereurs sont et princes des Romains.
Cruel félons et tyrans inhumains,
Chacun d'eulx a ses gens et familiers
Avec ques lui la sont leurs conseillers.
Les senateurs de Rome, faus frivolles
Peut on bien veoir (s) dedan le capitolle.
Là est le fier et felon Dacian
Faulx destructeur du peuple chrétien.
Avecques lui ses gens et sa famille.
. . . . . .
. . . . . .
Or regardez Valence la cité
Dont je vous ay oy dessus récité
Les deux portiers davant le port sont
Et ses seigneurs qui demourante y font
Sont principaulx conseilliers de la ville.
Valérien, le bon éveque utille
De ce dit lieu eveques luy Vincent.
Son diacre povez veoir (s) la présent,
Le aussi est le temple des ydolles
Et les prestes toutz remplis d'oeuvres folles
Le chartier, sa femme et son varlet

(1) Manoscritto 12538 della Bibliot. Nazionale di Parigi.



Sont en la chartre où il fait ort et let.
On ce vesseau voy la deux mariniers
Lesquels auront grand planté de deniers,
Pour mectre au fond de la mer le corps mort
De Saint Vincent qui plustost qu'els au bord
Il rivera terre squ'ils ne feront,
Ces pauvres gens là l'ensepveliront,
Par l'ordonnance à sa bonne matrone
A qui Jhesus envoya de son trosne
En son dormant divisne advision.
Pour y donner saine provision.
Et cela fait la fin de nostre jeu.
. . . . . .
Et s'il y a quelqu'autre personnaige
Au mystère . . . . . .
. . . . . .
De les nommer m'en passe.
Car ilz ne sont (pas) de nécessité.

L'apparato a sovrapposizioni.

Abbiamo veduto che un'altra sorta di scena simultanea fosse quella delle sovrapposizioni.

Non tutte le scene simultanee eran distese in linea orizzontale: per diversi casi si sviluppavano in altezza. Il Morice (1) osserva a questo proposito: « Mais les proportions demesurés de cette forme de théâtre et la nécessité pour l'intérêt du sujet aussi bien que pour la commodité des spectateurs, de concentrer l'action dans l'espace le plus restreien possible; firent que, généralement, on adopta la division par étages. Dans cette disposition, le théâtre, formé de plusieurs étages de galeries superposées en retraite les unes sur les autres ou perpendiculaires, s'elevait pyramidalement jusqu'à une grande hauteur. Chaque étage était affecté à une ville ou province, telle que Rome, Jeru-

(1) E. Morice: *Histoire de la mise en scéne depuis les Mystéres jusqu'au Cid*, Paris 1830.

Foto Bragaglia. « Ob. Heliar Voiglander ».
MAETERLINCK. *Suor Beatrice.*

salem, la Judée... et se subdivisait au moyen de cloisons en un plus ou moins grand nombre de scénes partielles... Qu'on se figure une maison haute de cinq à six étages subdivisée en un grand nombre de piéces et dont la façade, totalement enlevée, laisse voir de haut en bas tout l'intèrieur diversement decoré ».

Moltiplicazione dei luoghi.

Vediamo, dunque, che non è solo la ragione allegorica del luogo celeste che porta il Paradiso al terzo piano della scena dei Misteri: ma anche la solita ragione puramente teatrale, di moltiplicazione necessaria dei luoghi di azione. Questa sorta di allestimento, tentata anche da me in tre spartizioni, per la Pantomina di Francesco Scardaoni « Il Furioso » ov'essa era assolutamente indispensabile (1), fornisce meglio che la scena in linea molti luoghi al dramma: essa rappresenta ancora una risoluzione utile ove non si possa far di meglio; ed in certi casi io credo sia perfino da preferire ad una macchina portascene (Sestuplo o altre forme di palcoscenici mobili). La necessità è simultanea: e alle volte necessita alle allegorie, proprio questa ultima. Io conosco, ad esempio, un lavoro drammatico di Riccardo Artuffo, intitolato *Credo,* dove senza una vera simultaneità di allestimento si perde molto effetto del simbolo.

Talvolta il palcoscenico medioevale era così complicato per la moltiplicazione delle esigenze di luogo, che si faceva necessario fabbricare più d'un triplice praticabile scenico. Nella *Passione* di Jean Michel, ci informa lo stesso Morice (2) che ad Angers furono fabbricati « *cinq escrauffaultz à plusieurs étages, couverts d'ardoises* ».

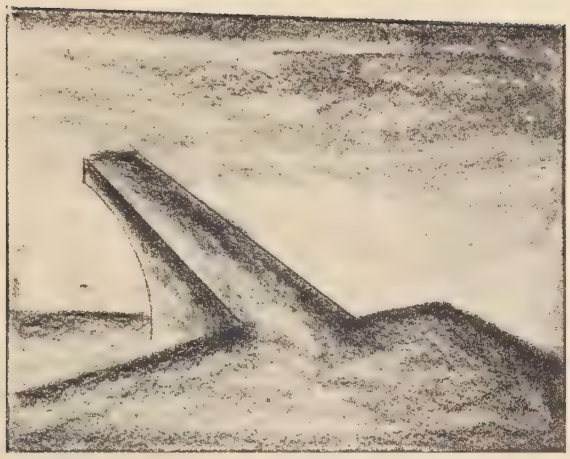
A cinque piani.

Nel *Mistero di San Cristoforo* di Claudio Chevalet (secolo XVI) il caso della simultaneità necessaria — (e preferibile anche allo stesso più rapido cambiamento di scena) — è simile a quello del *Furio o* di Scardaoni. Nel *Furioso* un uomo invaso dalla paura degli spiriti dice il rosario nel piano di sopra mentre il giovinotto spaventatore gli si gode la moglie sotto (il marito non vede e gli spettatori sì). Nel *Mistero* sopra citato, un personaggio dall'alto d'una torre dove veglia, scorge sua moglie che si fa possedere da uno, e lui non sa se scendere o tenersi al suo dovere di sentinella.

Dimensioni.

Le dimensioni di queste scene simultanee sovrapposte si possono rilevare da

(1) Rappresentato al Teatro degli Indipendenti di Roma nel 1923.
(2) *Op. cit.*, p. 44.



un contratto del 1543, tra un muratore e un direttore (1). Su un fronte scenico di circa 16 metri di profondità il paradiso che dovevasi costruire misurava circa 4 metri:

« un paradis de douze pieds (3m89) de hault au dessus du dict eschafauld (cioè il palcoscenico), ayant une toise (1m95) de dedàns oeuvre et clez d'aiz et fera l'entour, fors le dedans, et couvert d'aiz; et fera dict Corivault (entrepreneur) ungue petite saillie paur mectre deux anges aux deux coings du dicts paradis, regardant sur l'eschafaut et ung huys (porte souz le paradis... ».

Le spartizioni dei tre palcoscenici sovrapposti, — i mansioni — potevano essere anche più di tre. In un Mistero vediamo: *Dieci scene.*

1) La Corte del Re di Ungheria;
2) Quella del Re di Scozia;
3) La dimora della madre del Re di Scozia;
4) Seulis;
5) Alto mare;
6) Spiaggia presso Roma;
7) La Corte del Papa;
8) Il Palazzo del Senatore a Roma;
9) La Chiesa di San Pietro a Roma;
10) Il Cielo (2).

Il *Mistero dell'Incarnazione* data a Rouen nel 1474 esige 22 cambiamenti di scena; come un altro Mistero tedesco contenuto nel manoscritto di Donaueschinger, pubblicato dal Mone.

Reputa il Coen che il *Mistero degli Atti degli Apostoli* doveva richiedere più mansioni di tutti questi già veduti.

I trucchi.

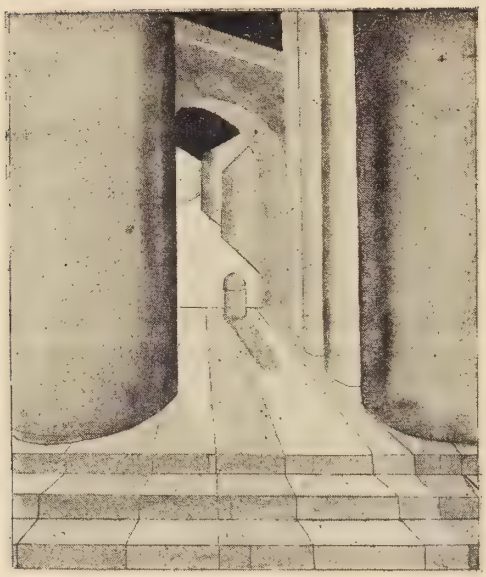
I macchinisti medioevali «facteurs ou conducteurs de secretz» come sono definiti nel contratto fra attori alla fine del manoscritto *Passion de Valenciennes* (3) sono stati illustrati spesso per le loro magiche opere. Talvolta erano degli orologiai che dedicavano la loro sapienza meccanica alla meraviglia degli effetti scenici. Scrive il Coen (4): « in verità codeste « feintes »

(1) Pubblicato dal « Recueil d'actes notaries relatifs à l'histoire de Paris et de ses environs au XVI siécle » pubblicati da Coyecque, t. I (citato dal Coen p. 83).

(2) Oeuvres de Beaumanoir pubblicate da M. Suchier (Soc. des Anc. Textes Français, t. I, p. LXXXVI.

(3) Mr. français 12536.

(4) Pag. 143, *op. cit.*



erano la grande attrazione dei misteri e il pubblico lo ricercava ammirava e gustava proprio come fa ora all'opera o alla feérie ».

I maestri delle « finte ».

Nei contratti coi capi macchinisti in Francia detti « feinctier » sono pattuiti anche dei trucchi di « decapitazioni » (1).

Gli *anaplesmata* greci furono *nuovamente* inventati nel medioevo, allo scopo stesso di far apparire le persone degli inferi.

« Aprés la dicte resurrection faicte, s'en doivent les dictes troyes ames, aler par soubz terre (vale a dire nelle gallerie scavate sotto il palcoscenico). Et Jésus vestu de blanc; accompaigné de troys anges, Michel, Raphael et Uriel, doit soudainement et subtilement saillir de dessoubs terre de costé son tombeau, par une petite trappe de boys couverte de terre, laquelle se reclost sans qu'on s'en apperçoive » (2). Il manoscritto chiede pure che il palcoscenico sia erboso a fine di nasconder bene il trabocchetto.

Bodole.

Il d'Ancona segnala la didascalia d'un intermezzo di Narciso ed Eco (p. 405, vol. 1) nella quale evidentemente si fa allusione ad una bodola di sparizione, per la trasformazione della Ninfa in statua. (Sacre A., vol. III, p. 269, 305). Le bodole erano usate assai spesso (cfr. Lasca: Descriz. degli intermedi della Cofanaria). Gli attori *sprofondano* o escono « *di sotto il palco* ».

Mutanze a vista.

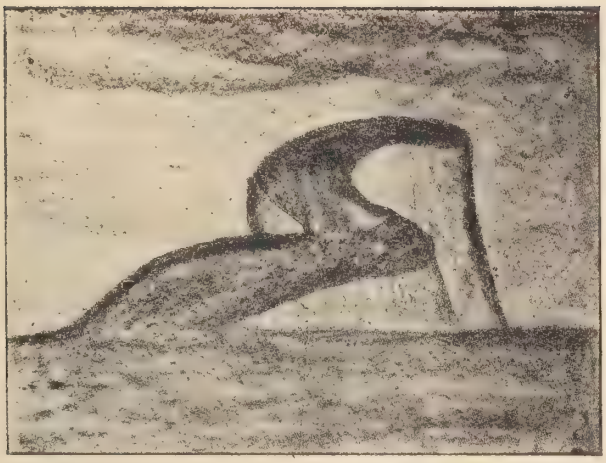
Anche l'esistenza di mutazioni a vista è chiara per le infinite trasformazioni che nei manoscritti delle Sacre Rappresentazioni la scena subisce. Basta osservare i cambiamenti descritti dai cronisti, per ammettere che la scena fissa era sì la base dell'allestimento medioevale, ma che col tempo qualcuno dei dieci *luoghi deputati* della *messin scena* simultanea, venne parzialmente munito di macchine per trasformazioni immediate, per cui nell'*Ottaviano,* ad esempio, « rovina subito il tempio e la Natività del Nostro Signore apparisce ». Il d'Ancona non è d'accordo con chi ammette la variazione delle scene e nemmeno quella dei fondali, perchè altrimenti « chi avrebbe avuto più da fare sarebbero stati i tiratori dei sipari ». Invece gli studiosi hanno osservato

Il protagonista era il maestro dei congegni.

---

(1) *Il Mistero degli Atti degli Apostoli* (Bourges 1536) pubblicato dal barone De Girordot (Paris, Didot 1854) porta un registro dei trucchi e delle macchine necessarie al mistero.

(2) *Mistero della Resurrezione,* Chantilly 632, citato dal Coen, p. 162.



tanto da dimostrare come appunto cominciasse allora l'epoca in cui il protagonista della rappresentazione, vero *deus ex machina,* era il Maestro d'Ingegni, mago del colpo di scena meccanico, creatore della meraviglia, custode della teatralità. L'adagiamento a due scene divise fisse, o al trivio classico generico, come oggi alla scena unica, è noioso oggi, come ieri caotico poteva sembrare a taluno il passaggio da un luogo all'altro; epperò si esigeva il mutamento di scena.

Il Ferrucci, ad esempio non approva « la scena simultanea divisa in due parti, città o boscò da una parte, palagi e camere dall'altra, che non conforme al continuo mutar di luogo dei loro drammi spagnoli, ma ingenera confusione». I cambiamenti a vista, miracolo scenico moderno, formavano la meraviglia dei greci e dei romani ottenuti per mezzo delle scene versatili e al medioevo per opera dei « facitori di secreti ». I trucchi eran d'ogni sorta. Le macchine mobili sono la ragione di ogni prodigio in tutti i tempi: costituendo la sostanza della azione teatrale e della vera teatralità. Le apparizioni avvenivano quasi sempre al terzo piano, il paradiso. Nel Vecchio Testamento già più volte citato si legge che: « Lors se desqueuvre Octavien et regarde au Ciel, voit une grande clarté et est en l'er (air) une Vierge tenant une enfant entre ses bras... La voix du Ciel tenne et se monstre encor plus apparemment la Vierge et l'enfant et resplendit grande clarté, tant que Octavien chet à terre tout pasmè... et Ici se clot... le paradis ou lieu où est la Vierge et son enfant ».

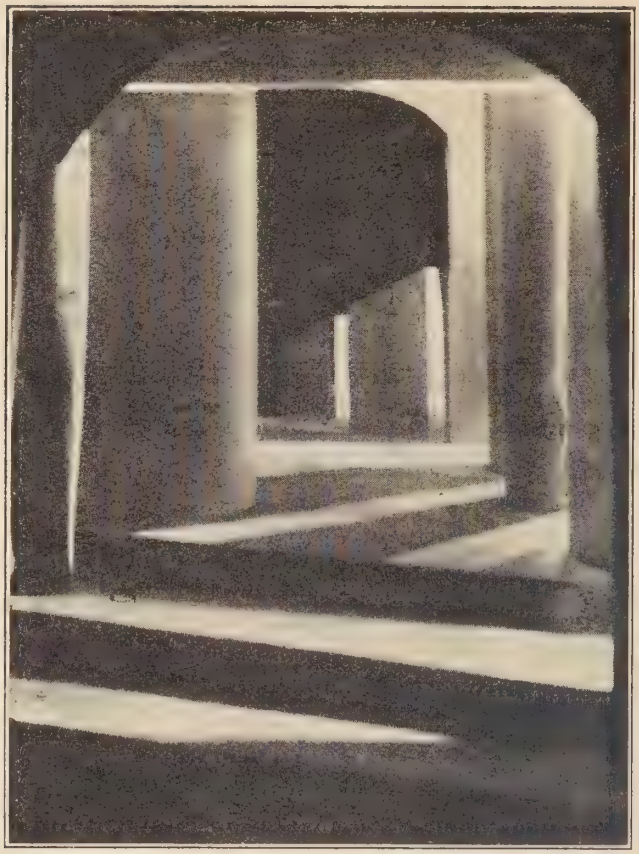
I cambiamenti a vista, miracolo scenico moderno, formavano la meraviglia dei greci e dei romani.

Il Coen afferma la perfezione della macchineria medioevale, nella quale io vedo la genealogica derivazione dagli ascensori greco-romani donde ho tratto io stesso a mia volta la conformazione del Dispositivo Multiplo.

« La scéne suivante, que nous empruntons aux Actes des Apôtres, exigeait le maximum d'ingéniosité de la part des machinistes et rappelle de prés les mémorables féeries des mystéres mimés, telles qu'on les pratiqua à la Cour de Philippe le Bon, dans le fameux « Voeu du faisan ». L'action s'est transportée dans un temple paien: « Icy leur monstre (le prete) ung temple où il y aura deux chariotz l'ung tiré à chevaulx deseus, et derriére deux furieux... » « Sur l'ordre de sanit Symon et saint Jude » doivent saillir du soleil et lune deux Ethiopiens noirs, hideux et horribles, qui rompet tout et s'en vont en rompant les chariotz ».

Altro esempio.

Alla morte di Cristo quando « Gesù inclina la testa ed esala lo spirito, la terra deve tremare, le pietre debbono spaccarsi, i morti risuscitare, la scena



del tempio crollare e fondersi ». Questo ordina la Passione di Gréban (1) come la citata Passione del Dati.

Le due fasi sceniche più interessanti per il pubblico nostro, sono le stesse che davano fascino al teatro medioevale.

Le due fasi sceniche più interessanti per il pubblico nostro, ancor oggi, sono le stesse che davano fascino al teatro medioevale: la simultaneità cinematografica e il meraviglioso. I films impaginati come un romanzo, ritornano sui luoghi e ne ripartono come i personaggi del dramma liturgico: e questo fa vivere il racconto assai più veramente. I quadri finali ad apoteosi delle Sacre Rappresentazioni li abbiamo nelle Revues, che sono il genere di teatro meglio accetto dal pubblico. I mostri, gli incendi, i terremoti, la meraviglia del sopranaturale dominante le Sacre Rappresentazioni, eccole nei films più ricercati. La cinematografia, unica forma teatrale prodotta dai nostri tempi, trionfa prepotentemente, sull'antipatia dei critici, appunto perchè più del teatro stesso è nel vero teatrale. Un ricordo fugace che tracceremo appresso di alcune descrizioni del grandioso teatro del cinque, sei e settecento, prodotto in tutto il mondo da sommi artisti esclusivamente italiani, ci farà considerare come tutto questo non si possa oggi ritrovare che nel cinema, erede indiretto della più alta forma della tradizione culturale:
il teatro all'italiana (2).

---

(1) Arnould Gréban: *Mystére de la Passion.* Pubblicato da Gaston Paris e G. Raynaud. 1893. Cfr. anche Chambers The Medical Stage - The Elizabethan Stage.

(2) E' curioso considerare che all'estero ora è chiamato teatro all'italiana quello col cosidetto « problema centrale » alla Pirandello: che è proprio la negazione della tradizione nostra, derivato com'è, dai nordici slavi, tedeschi, ecc.

L'ALLESTIMENTO ALL'EPOCA ELISABETTIANA

I drammi di Shakespeare, portano cambiamenti di scena tanto frequenti, da dover essi scoraggiare il *régisseur* scrupoloso che volesse rappresentare Shakespeare, senza il massacro tradizionale dei « tagli ».

A causa della conformazione della scena nostra, è uso generale, infatti, il praticar sui drammi del grande tragico tanti rabberciamenti, da quasi trasformare il lavoro, per costringere alla nostra unità di luogo l'azione del dramma, prima suddivisa in venti diverse scene.

Per queste inframmettenze, la tecnica del drammaturgo, non viene presentata nel suo originale. L'abolizione di tante scene, spezzando la struttura e la linea del dramma, certo non a caso voluta dal poeta, fa restar ignorati per noi gli effetti dei movimenti del lavoro, che il drammaturgo aveva calcolato nell'alternativa dell'azione drammatica, con tanti e rapidi cambiamenti, diciamo cinematografici.

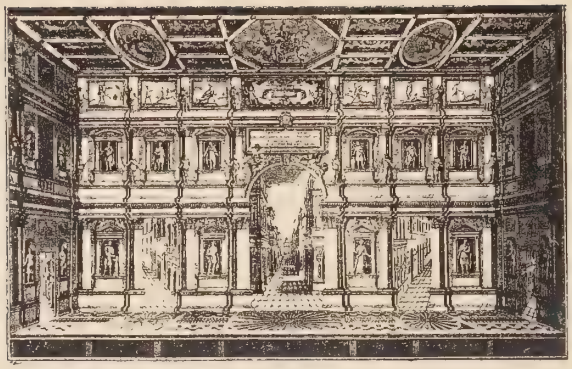
Shakespeare rappresentato come si deve è tutt'altra cosa dall'attuale.

Shakespeare, rappresentato come si dovrebbe, è tutt'altra cosa dall'attuale. I suoi drammi, scritti per l'apparato scenico dell'epoca elisabettiana, quando saranno riportati su di una scena che possegga della scena originale i caratteri più limitati e insieme più vasti, avranno certo una fisonomia ben diversa, mostrando un gioco scenico nuovissimo.

La leggenda dei « cartelli ».

E' comune credenza — diffusa dalla leggenda dei cartelli che, si dice, indicassero allora il carattere del luogo di azione — quella di ritenere che Shakespeare non avesse in nessun conto il contributo di suggestione che le scene, i costumi, i colori, portano alla finzione scenica per una perfetta suggestione. Di questo parere è Oscar Wilde che ne « La Verità delle Maschere », col suo stupefacente gusto moderno, ha messo efficacemente in rilievo l'impiego del colore del costume, dell'effetto visivo come mezzo usato da Shakespeare per intensificare la situazione drammatica », suggerire il *pathos* di un personaggio, creare il clima scenico, tanto richiesto da modernisti contemporanei a noi.

Wilde fa osservare come « più di una volta Shakespeare si lamenti della bre-



Prospettiva cinquecentesca.

vità della scena sulla quale egli deve rappresentare grandi drammi storici; e del difetto degli scenari che l'obbliga a tagliar fuori molti incidenti all'aria aperta di grande effetto ».

Perfezionando coi mezzi moderni l'allestimento, diceva ancora O. Wilde a proposito della fedeltà archeologica: « noi seguiamo il desiderio e il merito dello stesso Shakespeare. Ma se anche così non fosse, non c'è più ragione per noi, di continuare qualunque imperfezione possa aver caratterizzato l'assetto dei teatri shakespeariani, che non ci sia ragione di rinunciare ai vantaggi degli scenari mutabili. Una grande opera di arte drammatica dovrebbe non solo esser fatta espressione di passioni moderne per mezzo dell'attore, ma esserci presentata nella forma più adatta allo spirito moderno.

Una grande opera di arte deve esserci presentata oggi nella forma più adatta allo spirito moderno.

E altrove rivelava come nelle opere di Shakespeare tutto mostra « la sua attitudine verso la scena e i suoi rapporti con la grande arte dell'illusione » (e speriamo che questo non si intenda solo nei confronti della poesia...).

Nel libro di spese di un teatro londinese del tempo, si legge l'acquisto per tre sterline e dieci scellini — una cifra davvero enorme! — di un abito *per andare invisibili,* il quale si capisce poteva avere il suo effetto soltanto davanti a un tendone nero, che vediamo usato altrove per fare le notti.

Ma lasciamo star le argomentazioni di Wilde che, io so, troveranno solo l'ironia dei lettori più gravi compreso G. Craig e ricordiamo che, mentre quest'ultimo dice « Hamlet n'est pas de nature à être representé à la scène », egli stesso, il Craig, ha però scritto alcune eccellenti pagine sulla necessità di una perfetta finzione, nella rappresentazione di Shakespeare (1).

L'equivoco della scena sintetica è quello da cui è partita la conferma « modernista » dell'abolizione della scena.

L'equivoco della scena sintetica, per cui non si faceva più niente col pretesto di far poco ed impressionisticamente, è quello da cui è partita *la conferma* « modernista » dell'abolizione della scena. Durante il periodo simbolista eran i partigiani della stretta collaborazione tra autore e spettatore gli esaltatori della « inutilità della scena esatta ». Purtroppo in Italia i sedicenti modernisti sono ancora a quel punto! Trent'anni addietro...

A tutt'andare i critici mordono il cranio all'inscenatore malcapitato, difendendo... la poesia! Ma se Shakespeare — il quale era un uomo di teatro, mentre i critici nostri non lo sono quasi mai e poeti mancati sono, e non dunque di razza teatrale —, se Shakespeare oggi tornasse al mondo, andrebbe a lavorare in Germania o in America, dove sono i palcoscenici più moderni; e si sentirebbe assai male coi suoi ascetici adoratori *nientisti.*

O, meglio, farebbe il cinema a Hollivood...

La pagina di Mallarmé

I nihilisti teatrali portando a teatro la teoria della pagina bianca di Mallarmé, pretendono, come Elisabbettiani, che una scena nera suggerisca alla

(1) Cfr. G. Craig: *Des spectres dans les Tragédies de Shakespeare.*

feconda fantasia d'uno spettatore, più che non possa la fantasia, anche visionaria, di uno scenografo.

Nihilismo scenico.

Avendo considerato che le quattro scene di oggi sono poche, costoro non hanno dato neanche più quelle! Come un romanziere che accenni a un paesaggio, e, per la descrizione di esso, si rimetta alla fervida fantasia del lettore.

Scena per il « *Terentius* » edizione di Jodocus Nass. — Venezia, 1564.

Quei *régisseurs* hanno fatto anche meno di questo romanziere, perchè nell'ultimo caso il paesaggio verrebbe annunziato, almeno; mentre sulla scena « sintetica », il luogo non vien neanche annunziato col cartello che si dice fosse esposto al tempo di Shakespeare dai teatri più poveri, per indicare il teatro dell'azione. Queste sedicenti rappresentazioni di Shakespeare sono simpatiche come ogni cosa nuova; però, conviene confessarlo, non sono rappresentazioni... Qualcuno le ha chiamate recitazioni, ma io ritengo che esse offrano all'amatore ancora meno che la semplice lettura, la quale porge almeno il lume delle didascalie... Senza dire che Shakespeare i suoi drammi li ha concepiti perchè fossero rappresentati in quel modo; e perchè un dato quadro venisse recitato nella scena prestabilita. Dobbiamo infatti tener presente come altro una scena significhi in un dato ambiente, e altro davanti a una tenda di velluto. Chè, solo quando trattisi di un ballo o di una qualunque rappresentazione indipendente, non inquadrata in un'atmosfera particolare, si può senza danno abolire la scena.

Letture drammatiche di Shakespeare.

Quando si dà un lavoro drammatico, ove l'ambiente ha la stessa importanza dei fatti, allora non impunemente si può mutilare la visione del dramma per una parte così essenziale.

Non c'è critico, forse, il quale non creda ancora alla famosa leggenda dei cartelli della messinscena shakespeariana. Sino a tempi non lontani, perfino a Londra, sono state date delle commedie d'epoca elisabettiana avanti a un fondo nero, allo scopo di restituire l'atmosfera fedele di quelle rappresentazioni, volendo darle proprio come venivan edite allora. La credenza è diffusa in Italia appunto perchè il solo che da noi negli ultimi anni si sia interessato a sfatarla son stato io, con la scarsa autorità di alcuni scrittarelli qua e là sparsi. Anche Wilde credeva che Shakespeare fosse « sempre » e in ogni qualsiasi teatro rappresentato in queste condizioni. Non eransi peraltro scoperti i documenti che formeranno questo capitolo, epperò tal credenza era ancora giustificata. Bisognerebbe d'altra parte esaminare anche la storia delle deformazioni subite dalle stesse opere di Shakespeare, per trovar tracce delle esecuzioni. Recentemente uno studio pubblicato da una rivista inglese dimostra come persino alcuni personaggi esistenti nelle edizioni primitive integrali di Shakespeare, siano stati eliminati per obbligar forse alle unità cosidette aristoteliche le commedie del grande tragico e per adattarle alla con-

La leggenda dei cartelli è spiegata.

Cadeva in questo errore anche O. Wilde.

formazione del palcoscenico e alla specie dello spettacolo moderno. Tornando al nostro tema, osserviamo a buon conto che se Shakespeare si fosse contentato dei cartelli o della scena fissa, non perseguendo il gioco di effetti coi movimenti del luogo di azione — e visivamente anzitutto, come intendiamo

oggi — Shakespeare non avrebbe avuto le esigenze che portarono all'incendio del Teatro del Globo: incendio dovuto ai risultati della passione per l'illusione, che distingueva la personale direzione di scena di Shakespeare.

La causa delle impossibilità di dare una rappresentazione integrale di Shakespeare.

La impossibilità di dare una rappresentazione integrale di Shakespeare, secondo i mezzi scenici nostri — e non possedendosi ancora il mio « palcoscenico multiplo » — viene dal fatto che, per cambiar tante volte la scena, a parte l'enorme spesa che graverebbe sull'allestimento del dramma, a noi occorrerebbe tanto tempo da far durare lo spettacolo sei o otto ore più dell'attuale...

Senza dire che ad ogni momento si dovrebbe cambiar scena. La qual cosa, data la complicazione degli allestimenti moderni, non porterebbe, come ognun sa, cure semplici e rapide!

Per poter rappresentare un lavoro di Shakespeare senza alterarne l'architettura voluta dall'autore, sono state tentate molte vie. La strada che salta l'ostacolo è stata quella del detto tendone nero, oppure quella della vecchia scena senza carattere, ferma dal principio alla fine.

Abbiamo veduto che questi « regisseurs » sono partiti dalla solita informazione che al tempo di Shakespeare, si esponesse sulla scena il cartello con la scritta spiegante il luogo dell'azione. Comunque, chi si è consigliato in siffatto modo, ha evitato il problema, non l'ha risolto.

La scena simultanea al tempo di Shakespeare.

In uno studio pubblicato sulla rivista inglese « Century », John Corbin ha descritta la scena come egli pensa sia stata al tempo di Shakespeare. Ma vero è tuttavia che le possibilità nemiche di quel tempo dipendessero pure dalla importanza del teatro. Donde viene attendibile la notizia dei cartelli, attendibile la tesi dell'allestimento completo e possibile l'adattamento descritto da John Corbin. La scena dell'epoca elisabettiana aveva vaste possibilità di adattamento per le località e gli ambienti più diversi. Per mezzo di essa si poteva rappresentare un intero dramma senza posa tolte le interruzioni rese necessarie dallo spostamento di alcuni accessori.

« *Teutcher Schau-Bühnen I. Theyl* ». — Strasburgo, 1655.

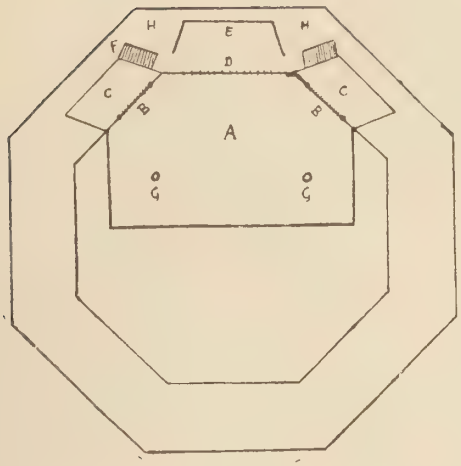
In certi casi essa permetteva di rappresentare, una di seguito all'altra, due scene, che secondo il testo, si svolgono in luoghi diversi; e che perciò coi sistemi moderni, non potrebbero rappresentarsi senza un completo cambiamento dell'apparato scenico. Prendiamo, p. e., il secondo atto di *Romeo e Giulietta*. Secondo le edizioni moderne, nel principio di esso vediamo due scene diverse. Nella prima appaiono Benvolio e Mercutio, che in un campo presso il muro del giardino dei Capuleti, parlan di Romeo e del suo precedente amore per Rosina. La seconda si inizia con un monologo di Romeo, entrato nel giardino dei Capuleti.

Nelle rappresentazioni moderne, fra l'uno e l'altro episodio, la scena cambia.

Nelle rappresentazioni moderne, fra l'uno e l'altro episodio, la scena cambia. Ora siffatto cambiamento potrebbe evitarsi se venisse adottata una disposizione scenica simile a quella descritta più sopra. La galleria *R* rappresenterebbe la cima del muro del giardino; una delle porte *B* con la camera relativa, il balcone di Giulietta; la scena interna *E*, la strada pubblica; il palcoscenico principale *A*, il giardino dei Capuleti. Fra il palcoscenico *A* e il locale *D* dovrebbe interporsi un cancello di ferro. Sul principio dell'atto Romeo apparirebbe sulla strada di là del cancello. Udendo le voci di Benvolio e Mercutio che lo stanno cercando, si inerpicherebbe sul muro, cioè salirebbe

Scena per una commedia di « *Terenzio* » ediz. Iohanne Trechsel.
Lugduni, 1493.

sulla galleria *D*, dalla quale salterebbe giù sul palcoscenico principale e si nasconderebbe fra le piante che vi sono state collocate per dargli l'aspetto di un giardino. Intanto sopravverrebbero Mercutio e Benvolio che a loro volta penetrerebbero nel giardino scavalcando il muro e reciterebbero il loro dialogo, finito il quale se ne andrebbero per la via dond'erano venuti. Allontanatisi gli amici importuni, Romeo salterebbe fuori dal suo nascondiglio e si inizierebbe quella che con i metodi di oggi in uso sarebbe la scena seconda dell'atto. (Prima Romeo solo, poi Romeo nel giardino e Giulietta sul balcone). La difficoltà tecnica che impedisce di dare questo teatro quale Shakespeare vorrebbe, nasce dalla conformazione della scena di quel tempo. Per indicare come essa fosse divisa nel suo funzionamento, ci riportiamo ancora allo studio di John Corbin.

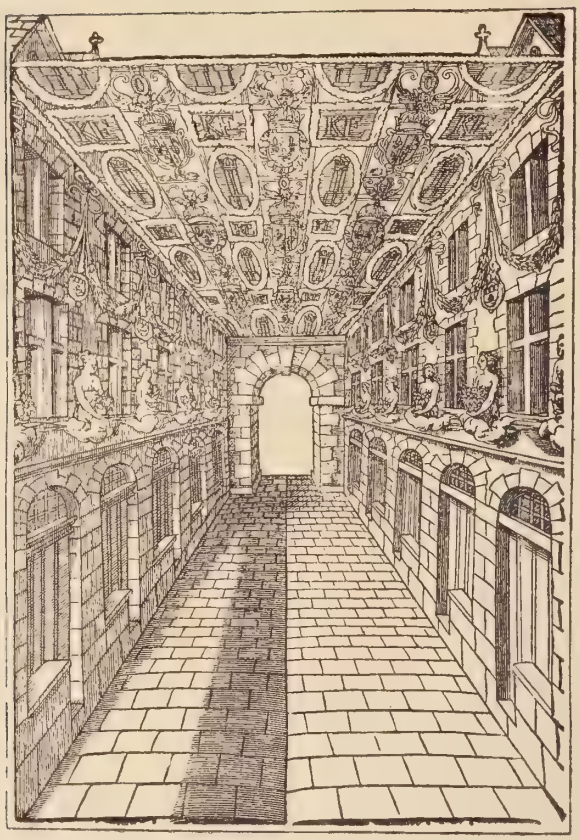


Il poligono *A* rappresenta il palcoscenico principale; i due circoletti *G* le basi di due pilastri che servivano a sostenere una specie di tetto, formato di travi, tra le quali era teso un tendone di stoffa. Sul palcoscenico erano due porte BB, che servivano per l'entrata e l'uscita degli artisti, generalmente nascosti agli occhi del pubblico sotto cortinaggi. Per mezzo di queste porte il palcoscenico era messo in comunicazione con le due casette *GG*. Qualche volta si traeva profitto dalle porte *BB* e dalle camerette *CC* per simular balconi e finestre. Verso il fondo del teatro, il palcoscenico principale comunicava con un locale di forma press'a poco rettangolare. E questo locale, che in sostanza era un prolungamento del palcoscenico, aveva una grandissima importanza dal punto di vista scenografico, perchè serviva a simular gli ambienti accessori, come la grotta di Prospero nella *Tempesta,* l'antro delle Streghe nel *Macbet,* la tomba di Giulietta in *Romeo e Giulietta* e simili. Al di sopra del palcoscenico interno *E,* stava una galleria *D,* che veniva spesso utilizzata per rappresentare delle località elevate, come i bastioni di una città, ecc. L'affermazione che con la scena nostra non si possa dare nello stesso tempo il giardino dei Capuleti e il campo presso il giardino, è facile dimostrarla errata, perchè basterebbe creare traversalmente ad un terzo della scena il muro col cancello del giardino, per creare i due ambienti in una scena sola. Ma questa è un'altra questione.

La famosa questione della messa in scena shakespeariana.

Non possedendo il mio « palcoscenico multiplo », io riterrei che la famosa questione della messa in scena shakespeariana possa risolversi facilmente, costituendo con ombra le due pareti laterali della scena (velluti neri in fondo, riparati dalla luce) così da imitare, diciamo, al negativo, le due pareti laterali della scena shakespeariana, che avanzandosi dentro la platea erano trasparenti: esistevano idealmente tra la colonna e il pilastro di fondo, per permettere la vista agli spettatori dei palchi laterali.

Ricostruito sull'interno del nostro, l'ideale palcoscenico avanzato shakespeariano, con una scena ovale in fondo, o con una parete fondale e due leggermente oblique, o con un fondale architettonico diritto o con uno sfondo d'altro genere — secondo i diversi casi — le suppellettili sceniche saranno poste davanti a questo sfondo, tra le due pareti d'ombra.



Simon Bouquet - *Una scena del «Bref et sommaire recueil...»*. — Paris, 1572.

Al cambiamento di scena il fondale verrà tirato in prima (nella soffitta) e quattro servi toglieranno in un attimo le poche suppellettili.

Questo, anche lavorando a lumi spenti, senza calare il sipario. Contemporaneamente scenderà l'altro fondale e verranno piazzate in scena le suppellettili mentre la luce colorata darà per incanto l'atmosfera psicologica dell'ambiente, il quale non dovrà saper dunque di improvvisato, e, anzitutto, non dovrà dar quel senso di vuoto che ho sofferto io nel teatro di Rheinardt a Berlino.

Un palcoscenico alto potrà tener in soffitta anche 30 scene pronte. Nè la spesa sarà folle, perchè ognuna verrà infine ridotta ad un fondale più o meno sagomato.

Si osserverà che un fondale non dà gran scena... Ma questo noi sì lo pensiamo. Allora doveva pensarlo Shakespeare. Il quale al contrario, pur di poter cambiare ad ogni momento il luogo dell'azione e movimentare il dramma, è arrivato in certi casi a rimpiazzare l'allestimento scenico con i cartelli scritti. Conviene che gli oppositori di queste tendenze multisceniche riconoscano la opportunità di non spezzare un movimento « che Shakespeare più di tutti i drammaturghi avrebbe approvato, perchè ha per metodo l'illusione della verità, per effetto l'illusione della bellezza ».

■ ■ ■

La causa essenziale della leggenda dei cartelli e del nientismo scenografico.

La causa essenziale della leggenda dei cartelli e del nientismo scenografico sedicente sintetico e pretendente Elisabettiano, è stata la mancanza di documenti. Il critico inglese sir Philip Sidney, nella sua « Defence of poesie »,

SERLIO — *Scena Satirica*

scritta sulla falsariga dei nostri critici aristotelici (1), per far dello spirito come da noi facevano il Castelvetro e lo Scaligero, scrisse un famoso passo riportato a testimonianza del tempo, vedremo quanto mai sforzata e caricaturale.

« Si vede da una parte l'Asia, da un'altra l'Africa, e da tante altre alcuni piccoli Stati che l'attore, quando arriva sulla scena, deve intanto cominciare a dirci cosa sono: altrimenti non potremo capire il fatto. Tre signore se ne vanno raccogliendo in terra dei fiori, e converrà dunque credere che la scena sia trasformata in giardino. Quindi si parla di un naufragio, nello stesso posto, e biasimevoli noi saremmo se non volessimo riconoscere che la stessa scena è fatta di roccia. Ecco da una parte una specie di mostro immane, avviluppato di fuoco e di fumo; quindi bisogna che il malcapitato spettatore sia convinto che stavolta siamo in una caverna. Intanto ecco due armate che si precipitano davanti a noi con quattro spade e quattro scudi; e vorrei trovare un cuore tanto duro da non ammettere ora che si tratta di un campo di battaglia... ».

Dal 1590 al 1611 la tecnica scenica subì enormi trasformazioni.

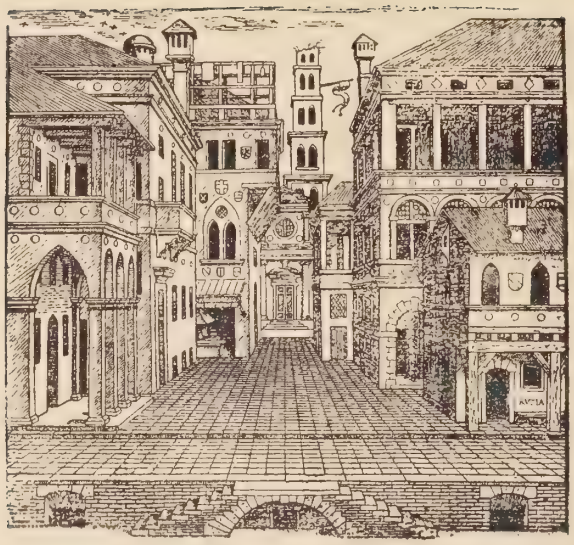
Il passo spiritoso è stato però scritto circa il 1583, sebbene pubblicato solo nel 1596. A parte la considerazione dell'«*usum delphini*» della tesi esagerata mirante ad abolir tutto per l'unità di luogo, è noto che dal 1590 al 1611 — periodo shakespeariano — la tecnica scenica subì enormi trasformazioni. E' a partire del 1559 che prendono un grande sviluppo le spese di quello che in Francia si chiamava « Bureau des Menus Plaisirs » e in Inghilterra dei « Revels ».

« En 1571-72 — scrive Feuillerat (2) — elles atteignent la somme qui parait fabuleuse, de mille cinq cent quatre vingt cinq livres sept pence, soit en mon-

---

(1) Cfr. C. E. SPINGARN: *La critica letteraria in Italia*, pp. 254, ed. Laterza 1905.

(2) ALBERT FEUILLERAT: *Le Bureau des Menus Plaisirs et la mise en scéne à la Court d'Elisabeth*. Louvain, A. Uystprouist. Dalla cortesia del prof. Feuillerat ottengo una copia di questa rarissima edizione che ha preceduto ogni altro studio, essendo già pubblicata nel 1910. L'incendio di Lovanio distrusse tutta la edizione, per cui essa non ebbe nessuna diffusione e divenne così rara; ma per fortuna rimasero all'autore quattro o cinque copie esemplari di cui una è nelle mie mani, per la bontà



SERLIO. *Scena Comica.*

naie moderne 250.000 francs environ. On sait — aggiunge Feuillerat che scriveva prima della guerra — que la valeur rélative de l'argent au XVI siècle etait, par rapport à la valeur moderne, environ six fois plus grande ».

Il magazzino degli accessori « era di un lusso inaudito ». Le macchine italiane dei tuoni e dei lampi e quelle per le nuvole erano già in uso come da noi. Le tempeste spesso arrivavano fino sul pubblico. Con lo zucchero e con i confetti si imitava la neve e la grandine. Si facevano anche dei « boules de neige en ouate entourages de peau de agneau ».

E talvolta i fiocchi di neve chiudevano spugnette profumate all'acqua di rosa. Naturalmente altro erano gli spettacoli di corte, dove spesso fu rappresentato Shakespeare, ed altro quelli pubblici. Altro i teatri del centro delle città ed altro quelli della periferia e della provincia. Abbiamo già menzionato A. Feuillerat. I documenti scoperti da lui riguardavano la corte. Ma se il rev. John Stockvood in un sermone predicato alla Croce di S. Paolo nel 1578, lamentava l'eccessivo lusso delle sale di spettacoli londinesi, è presumibile che il lusso non fosse soltanto dalle poltrone e che un teatro come quello dello Swan capace di 3000 persone, possedesse quelle macchine per cui gli inglesi si fecero perfezionatori ed esecutori lodati anche ai tempi nostri.

I registri di spese delle veglie di corte.

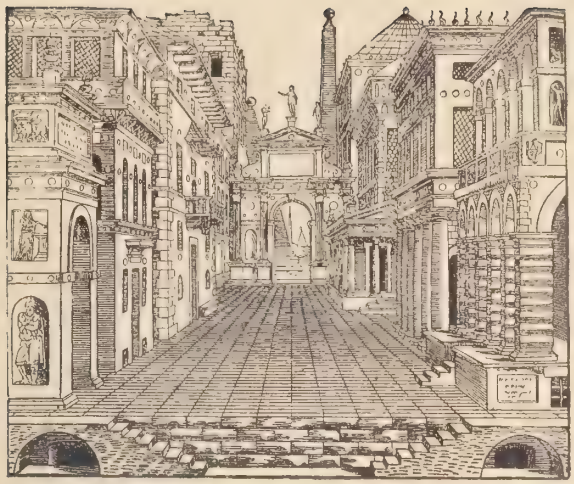
Le pubblicazioni uscite negli ultimi venti anni, sulla messinscena shakespeariana, siccome hanno quasi tutte carattere accademico, non trovano diffusione presso il pubblico, al quale pervengono sempre con grande ritardo le notizie delle scoperte che non abbiano una importanza chiassosa. Un libro pubblicato dall'Università di Cambridge (1) è particolarmente prezioso per la tesi delle scene di Shakespeare. Già John Corbin nel citato articolo del « Century Magazine », spiegava la scena fondamentale elisabettiana, visi-

---

dell'illustre studioso. Il prof. Feuillerat è ordinario di letteratura inglese all'Università di Rennes. Nel 1924 egli dette alla Sorbona un corso pubblico su Shakespeare, ammiratissimo per il lume nuovo che portava sulle questioni veramente teatrali del teatro shakespeariano.

(1) LILY B. CAMPBELL: *Scenes and machines of the English stage during the Renaissance.* A classic revival. Cambridge. The University Press. 15 sh.

Debbo al Rettore dell'Università di Cambridge — che ringrazio vivamente — un esemplare di questa magnifica opera. L'autrice è americana e conosce profondamente la storia del nostro teatro, e delle sue influenze europee.



Serlio. *Scena Tragica.*

bile anche in un disegnino delle « Observationibus Londinensibus » di Jhoannes de Witt, scritte in quel tempo. I nuovi elementi ora raccolti dai libri del teatro di Corte testimoniano del lusso non soltanto dei costumi rilevato da Wilde, ma della eccellenza stessa degli scenari. Non si tratta di cartellini con le iscrizioni!... Le scene dell'epoca di Shakespeare erano perfette. Scrive il Feuillerat: « Les officiers des Revels n'auraient appris grande chose à l'école de nos metteurs en scene ». Queste scene « etaient en sapin et en toile. L'on a pas trouve mieux jusqu'ici et c'est encore en detrempe pu'on les peient ». Di legno e tela dipinte a guazzo.

E. Gordon Craig ha sempre sostenuto che le tragedie di Shakespeare « furono scritte per il lettore e non per la scena »; ma sembra invece che da tutte le parti i nuovi studi gli diano torto, nonostante le erudite testimonianze e le brillanti conclusioni che lo scrittore affascinante sa trarre.

Ciò che scrive il Noverre nelle sue « Lettres sur la danse ».

Nelle sue « Lettres sur la danse », il Noverre scrive un elogio dei macchinisti inglesi, i quali ancor oggi sono i primi del mondo per la perfezione delle finzioni. In quel tempo non dovevano avere la fantasia artistica mostrata dai nostri a Parigi, un secolo più tardi, ma certo dovevano esser bene attrezzati. Risultano da queste carte, scenari di strade e di foreste praticabili di varie sorta, e perfino costruzioni in rilievo come facciamo noi agli Indipendenti e come usano i futuristi costruttivisti di Tairoff.

In un atto agli Indipendenti io misi, una volta, un albero vero, una panchina da giardino vera e un gioco di fontane con getto continuo di acqua vera, *avanti a un cielo simbolico del tutto irreale* e del colore quasi di menta glaciale. Trovo che al tempo di Shakespeare si usasse di portare appunto sulla scena degli alberi veri. A proposito delle prospettive di strade con alberi dipinti che vengono descritte per l'epoca elisabettiana, questo solo dobbiamo riconoscere un tantino esagerato... La prospettiva scenica fu portata, per la prima volta fuori dell'Italia, dal grande Servandoni, macchinista scenografo dell'Opéra di Parigi. E ciò molti molti anni dopo di quest'epoca. Trattavasi allora di boschi o alberi dipinti: ma non già dipinti nella prospettiva teatrale.

La prospettiva scenica fu portata, per la prima volta fuori dell' Italia, dal grande Servandoni.

Viene osservato come non si faccia molto in queste antiche testimonianze dell'intervento del macchinista, durante la rappresentazione. La scena infatti era simultanea; cioè i dieci luoghi nei quali nasceva, tornava e si intrecciava l'azione, erano tutti là bell'e pronti prima della rappresentazione. Questo simultaneità costituiva appunto la messinscena elisabettiana che

Scena contenuta nel « *Terentius* » edizione di Iodocus Nass. — Venezia 1564.

i teatri poveri e quelli di provincia sostituivano con i cartelli scritti dando la estensione della credenza generalizzante l'uso a tutta l'epoca di Shakespeare. E' per questo che io giustamente pretendo ideale, per la messinscena di Shakespeare, il mio « Palcoscenico Multiplo ». Soltanto esso può realizzarlo come il poeta l'aveva concepito e come egli stesso lo allestiva.

Noi infine ci troviamo oggi quasi come al principio del Rinascimento, quando il dramma, divenuto unicamente letterario, abbandonò alla pantomima e al ballo come in seguito al melodramma, gli splendori dell'allestimento e delle macchine. Se allora si ridussero a rappresentare *Il Cid* su scena unica, mentre esso va dalla casa di Climene all'appartamento dell'Infante, al Palazzo del Re e alla piazza pubblica, oggi si adatta Shakespeare in egual modo. Una volta lessi che Niccodemi dava *Giulietta e Romeo* nei tagli originali: ma con fastidiose chiusure di sipario e colpi di martello rimproverati giustamente da alcuni giornali. Ma la scena simultanea shakespeariana da me illustrata più volte, esclude le calate del sipario (che in quel tempo in Inghilterra non esisteva) e i botti dei macchinisti. Osserva Charles Chasse che l'allestimento elisabettiano non è più il rompicapo dei direttori di teatro, quando si conosca, appunto, la scena simultanea disposta orizzontalmente invece che a tre piani, com'era in alcuni Misteri. Per essa possiamo leggere in una nota di grandi scenari elisabettiani « due Senati... tre Palazzi... diciotto città ordinarie, tre città grandi... una Scozia e sedici bastioni ». Questi scenari potevano anche appartenere al genere romano antico detto « scaena volubilis »: cioè mobile su carrelli.

Osserva Charles Chasse che l'allestimento elisabettiano non è più il rompicapo dei direttori di teatro.

« Quel intérêt procurait, parmi les Amateurs du théâtre, celui qui jouérait Shakespeare, tel que Shakespeare a voulu être joué surtout s'il se rappélait qu'au temps d'Elisabeth on n'avait pas entierement rénoncé, dans cer-

Scena del « *Vitruvius* » edizione Barbaro d'Aquileia. — Venezia 1566

tains cas (malgré l'emploi général du décor simultané, à un système pratiqué du temps des premiers Tudor et qui, quand la pièce l'éxigeait, consistait, au moment voulu, à faire avancer le décor des coulisses sur la scène en les trainant sur des charriots ».

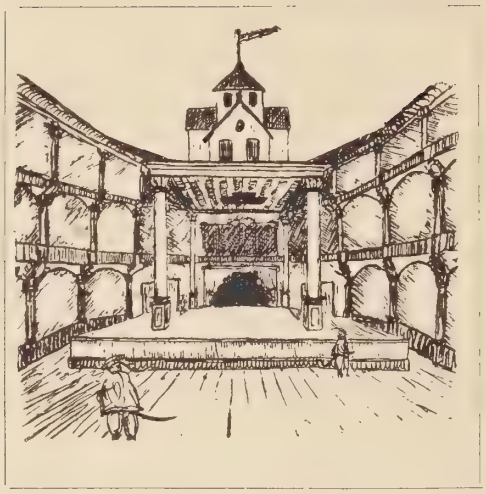
Queste scene su rotelle non sono — come vedete — che l'origine delle gabbie portascene del mio *Multiplo*. Gli scenari simultanei e quelli che diremo « volubili », domani saranno detti « successivi ». Questo sarà il vero teatro avvenire. In fatti il teatro futurista è oggi, come all'epoca elisabettiana « teatro simultaneo ».

Scene e meccanismi elisabettiani.

La citata relazione di ricerche e scoperte condotte dal Feuillerat sugli spettacoli dati nel Cinquecento alla corte inglese, aveva già portato un contributo di conoscenza potente a quel periodo teatrale, che per leggende di cartelli e confusione di notizie, abbiamo veduto oscuro e contraddittorio. Io stesso, avendo avuto la fortuna di possedere per dono dell'Autore, uno dei cinque esemplari esistenti di questa rara relazione, distrutta nell'incendio di Louvain, son già più volte tornato a sfatare in Italia la storiella della messinscena convenzionale shakespeariana. Un magnifico libro di Miss Champbell mi ha dato ancora occasione di tornare sull'argomento con materiale e considerazioni nuove.

Per noi ciò è vergine e inedito. All'opera della scrittrice americana attingo le notizie qui appresso, le quali non fanno che confrontar la tesi da noi sostenuta negli ultimi anni circa le esigenze sceniche avute da Shakespeare, al pari di quelle da lui domandate per i costumi e da Oscar Wilde lumeggiate brillantemente (1), come da G. Craig stesso riconosciute, nonostante i ten-

(1) O. Wilde: *La Verità delle Maschere*. Cfr. *Intenzioni*, ediz. Bocca.



Palcoscenico Shakespeariano

daggi e i paraventi suoi (1). Le rappresentazioni drammatiche a corte ci illuminano ampiamente, permettendo dunque a Lily Campbell di esaminare tre fondamentali questioni riguardanti il nostro argomento, e cioè la possibilità delle decorazioni per i drammi di corte, quando furono esse adottate e quali furono.

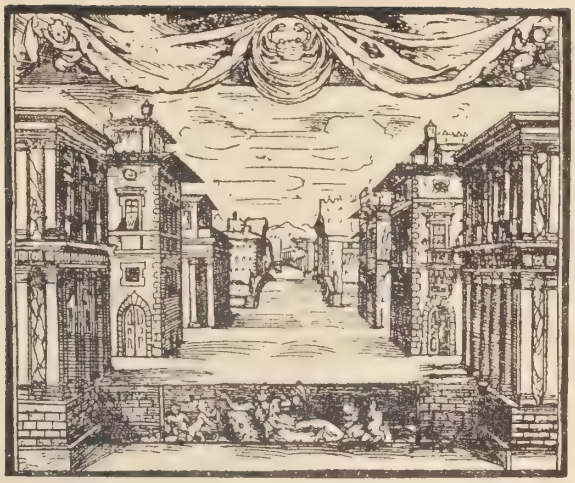
La possibilità delle decorazioni per i drammi di corte, quando furono esse adottate e quali furono.

Ogni studioso che abbia dimestichezza con l'opera di Withington (Robert Withington, « Spettacoli Inglesi », 1918) con quella di Reyer sugli spettacoli e sulle mascherate inglesi, nonchè con le cronache di Hollinshed e di Hall, non potrà dubitare della passione per rappresentazioni che caratterizza la corte di Enrico VII, dei suoi successori e dei sudditi. Le mascherate e gli spettacoli di questo secolo eran prodigi di lusso, e dimostravano una tecnica sviluppatasi ad un'altezza sorprendente. Per illustrare tutto questo, la Campbell ci riporta la descrizione data da Hall dell'entrata trionfale in Londra del Re e dell'Imperatore Carlo nel 1521:

« Essi arrivarono ai cantieri, dove v'era un palco quadrato sul quale si trovava un prato pieno di rose, di gigli e di tanti fiori curiosamente lavorati, con uccelli, bestie e tante altre cose piacevoli. E intorno al prato v'era l'acqua, piena di pesci, ed intorno ad essa vi erano gli Elementi, i Pianeti, e le Stelle al loro posto e ogni cosa si muoveva, mentre in un punto era fatta la Trinità con gli angioli cantanti, e la Trinità benediceva il Re e l'Imperatore, mentre ai suoi piedi stava scritto: « Contempla il largitore della pace e della concordia ». Dopo essi arrivarono al piccolo condotto in Chepe, dove era costruito un luogo simile al cielo, curiosamente dipinto con nuvole, prati, stelle, e le gerarchie degli angeli; in cima a questo palco era un fondo e fuori di esso improvvisamente uscì da una nuvola una signora fatata, riccamente vestita, e tutti i menestrelli che erano sul palco suonarono e gli angeli cantarono, e improvvisamente essa era di nuovo assunta nella nuvola e ciò era molto curiosamente fatto » (2). La perfezione dei dettagli realistici e l'uso di una macchina che faceva « improvvisamente uscire una signora da una nuvola » e altrettanto rapidamente la faceva « rientrare nella nuvola » sono da osservare in modo speciale in questa descrizione; e bisogna anche rilevare che la macchina è chiaramente posta in un cielo cristiano anzichè pagano. Il dettaglio altamente sviluppato che caratterizza il palazzo e il ca-

(1) C. Graig: *Des spectres dans la Tragédies de Shakespeare.* (Nel volume della R. N. F.).

(2) Hall. *Chroniches*, pp. 639, 640.



Dal "*Granchio*" di Salviati (1566).

stello, la roccia e la montagna, la foresta e il bastimento dello spettacolo e della mascherata, indica che gli inglesi erano preparati per fare le loro rappresentazioni con uno sfondo scenico, se lo si desiderava. E la presenza di artisti e di operai italiani, che dovevano aver pratica della messinscena del genere, familiari a tutte le corti d'Italia, ci rassicura doppiamente su ciò. Enrico VII ed VIII non erano re che volevano i loro drammi disadorni. Per quel che riguarda la seconda questione, è evidente da tutti i punti di vista che il dramma e la sua rappresentazione visiva eran sempre stati inseparabili, quando il dramma veniva considerato come divertimento, e in Inghilterra, come pure altrove, la precoce gara delle rappresentazioni drammatiche, dimostra che venivano fatti preparativi regolari per una decorazione appropriata dei drammi. Dai documenti citati dal prof. Wallace, risulta che vi furono rappresentazioni drammatiche alla corte di Enrico VII fin dal primo anno del suo regno e poi (1).

Dai documenti citati dal prof. Wallace, risulta che vi furono importanti rappresentazioni drammatiche alla Corte di Enrico VII.

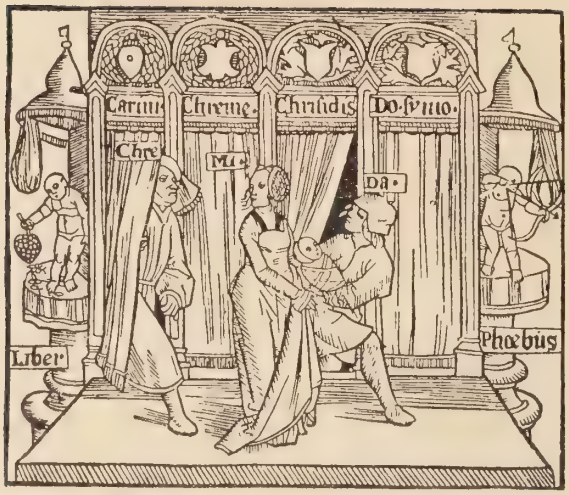
La descrizione Holinshed degli avvenimenti del 13 febbraio 1510 ci dimostra che la sala in cui avevano luogo le rappresentazioni era decorata e disposta come un teatro:

« ...dopo cena, Sua Grazia con la Gerina, i signori e le signore, andarono nella sala bianca del detto Palazzo, che era riccamente tappezzata; nella sala erano eretti palchi e balaustre da tutti i lati. Vi fu un interludio dai gentiluomini di cappella avanti a Sua Grazia, con diversi canti » (2).

Un rapporto convincente ce lo dà Holinshed per l'anno 1520. Egli ci dice che il re: « ... il giorno 7 maggio preparò un travestimento e fece fare la sua grande camera a Greenwich, e mettere grandi luci su colonne dorate con basi dorate, e la volta era coperta di raso blu con impresso oro fino e fiori, e sotto era scritto: « James »: ciò significa che i fiori della giovinezza non possono essere oppressi ». Altrove: « ...in questa camera venne il Re e la Regina, con gli ostaggi, e fu rappresentata una bella commedia di Plauto » (3).

Che questi primi palcoscenici fossero decorati in parecchi modi è dimostrato così; ma nel 1527 un rapporto più significativo è dato in una lettera scritta dall'ambasciatore veneziano Gasparo Spinelli a suo fratello Ludovico,

(1) Wallace: *Evoluzione del dramma inglese*, pp. 71 ecc.
(2) Holinshed: *Cronache*, vol. III, pp. 560.
(3) *Lettere e carte di Enrico VIII* (1862), vol. II, cap. II, pp. 1505.



Scena del « *Terentius* » edizione di Johanne Trechsel. — Lugduni, 1493.

la quale descrive la magnifica festa data dal Cardinale Wolsey, ove si videro non solo tutti gli ambasciatori esteri, ma anche il Re con l'alta nobiltà: « essendo terminata la cena, essi proseguirono nella prima sala nella quale era stato preparato un palco, molto bene disegnato, sul quale i gentiluomini del Cardinale recitarono la commedia latina di Plauto ititolata « I Menecmi » (1).

Sembra impossibile che una persona che avesse conoscenza dei metodi delle rappresentazioni drammatiche italiane, avesse omessa ogni descrizione della differenza nella messinscena, e il suo commento circa « il palco molto ben disegnato » particolare, per questo, interessante.

Si posseggono molte descrizioni delle mascherate del XVI secolo con scene su carri.

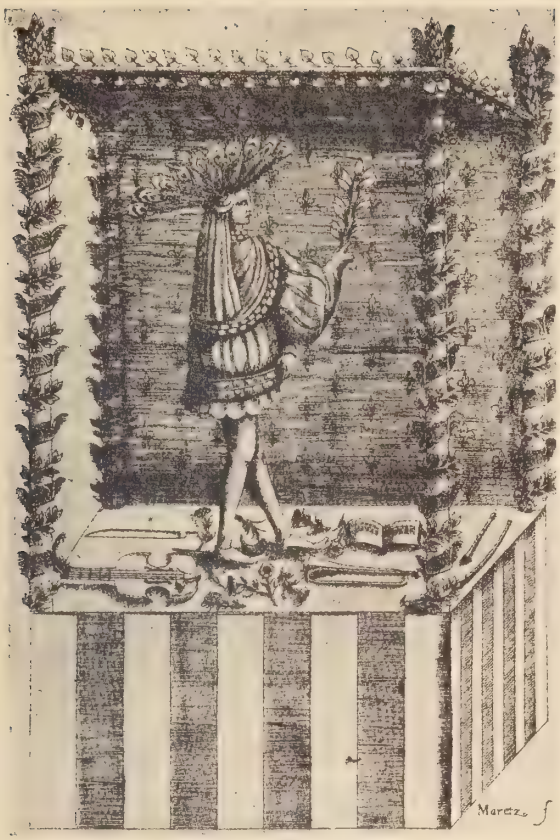
Si posseggono molte descrizioni delle mascherate nel XVI secolo, che dovrebbero apparire capaci di fare luce sui progressi fatti dalla tecnica delle rappresentazioni sceniche del dramma dal suo sorgere in poi. Tuttavia ben poco in queste descrizioni riguarda il nostro argomento. Le prime mascherate ebbero le scene della natura, essendo costruite su carri mobili. Nel 1516, secondo le indicazioni di Reyer, abbiamo notizia di una costruzione fissa per una mascherata. Nel 1527 le combinazioni di scene fisse e di scene mobili vengono già da allora usate; ma fino a tempo di Igino Iones, la messinscena delle mascherate non era ancora definitivamente fissa e immobile. Per conseguenza possiamo imparare ben poco dai rapporti sulla messinscena considerando la pittura delle scene prospettiche conformi alle rappresentazioni drammatiche.

Perciò dobbiamo prestare attenzione ad un rapporto contenuto nei conti dell'Ufficio delle Veglie. Nei conti dell'Ufficio pervenutici, non v'è notizia tuttavia chiara di spese fatte per le scene nelle rappresentazioni anteriori al 1564, essendo sopratutto i primi documenti di conti quelli che si riferiscono al provvedimento dei costumi. « Le Veglie » in seguito unite alle « Tende e Reti » in un solo ufficio nella Casa del Re. Nel marzo 1554-55 avendo Sir Thomas Cawarden troppa vanità di godere il titolo di sergente, che il beneficiario precedente Travers aveva avuto, Cawarden fu nominato Maestro delle Veglie. Più tardi le Veglie, le Tende e le Reti, furono separate (2). Alcune dichiarazioni sul documento importante che ci riferisce ciò, indica-

I rapporti delle « Veglie ».

(1) *Calendario delle Carte di Stato* (Veneziano), 1527-1533, n. 4.

(2) Confronta: E. K. Chambers: *Note sulla storia dell'Ufficio delle Veglie sotto i Tudor* (1906) e a Feuillerat: *Documenti riguardanti l'Ufficio delle Veglie al tempo di Elisabetta* (1908).



Palcoscenico, de I. Galoup: « *Discours sur les arcs triomphaux* » - Aix, 1624.

no chiaramente i compiti di quest'ufficio. Lo scrittore dice infatti: « Il compito principale dell'ufficio si riassunse in tre punti: cucire le vestimenta, fare i caschi e dipingere ».

E per l'esecuzione di questi lavori si richiedeva dagli « ufficiali, abilità nell'immaginare », conoscenza dei tipi o generi drammatici, vista per la prospettiva e l'architettura, buon gusto per la geometria con altre cose ». Possiamo anche notare che la messinscena di uno spettacolo o d'una mascherata doveva venire prima fissata in un disegno, come aveva consigliato Il Serlio.

Altri particolari della tecnica.

Come Feuillerat e Boas hanno osservato, lo studio delle notizie sui pagamenti fatti in relazione alle rappresentazioni drammatiche a corte e nelle Università in occasione delle visite del Re, ci dimostra, dice il Feuillerat, che: « faceva parte dei compiti delle Opere (o Lavori), di aiutare le Veglie nei preparativi delle feste di corte. Il conto dichiarato per il 1567-70, menziona la nuova fabbricazione di palchi, balaustre, porte, e altre cose necessarie per le tragedie, mascherate, baldorie, commedie, Giovedì Grassi e Trionfi nelle diverse e speciali occasioni ».

Grandi quantità di notizie.

Notizie di pagamenti fatti a Lewis Hochel, ispettore dei Lavori di Sua Maestà, esistono per i periodi 1559-1567, 1567-1570, 1573, 1575-1576 (1).

Boas ci dice che Stochet fu chiamato a Cambridge e forse ad Oxford per aiutare nelle rappresentazioni destinate alla Regina Elisabetta visitante quelle Università nel 1564 e 1566. Poichè Inigo Jones, quale Ispettore dei Lavori sotto Re Giacomo, era in parte ufficialmente responsabile della de-

(1) Feuillerat: *Documenti riguardanti l'Ufficio*, ecc., come sopra, pp. 11, 12.

Scena del « *Terentius* », edizione di Jodocus Nass. — Venezia, 1564.

corazione delle mascherate e rappresentazioni a corte, Lily Campbell è incline a credere che una più grande conoscenza della Storia dell'Ufficio dei Lavori prima del tempo di Elisabetta, rivelerà notizie riguardanti le prime messeinscena dei drammi di corte in Inghilterra, e che l'assenza di notizie sulle spese per i scenari antecedenti al 1567-68 nei conti delle Veglie, non è da calcolare come una prova per la non esistenza di questi scenari. I calcoli per i costumi ricordati nei primi documenti, ricevono delle aggiunte nel 1564 e poi sono supplementati dalle spese per le scene. Il primo chiaro rapporto su queste scene riguarda la rappresentazione della *Tragedia di Edoardo*, e altri divertimenti della stagione di Natale, ove altri conti sono registrati per: « i salari degli ufficiali, sarti e pittori lavoranti in diverse città, incisori, setaioli che ornano di frange e fiocchi, merciai, ecc., tessitori di lino; per certo canovaccio da coprire case, città e nuvole per una mascherata e una rappresentazione dei bambini nella cappella, per certa stoffa rossa e cotone per case con altre spese e cose necessarie ».

Le spese per i costumi.

E' da notare che le frasi usate in queste registrazioni, « canovaccio da coprire case e città », ecc., indica che le città non erano dipinte su di una tenda o su di un Piano, ma bensì costruite in modo simile alle scene italiane: una sorta di case e costruzioni ai lati della scena. E' possibile che alcune di queste case siano state più prominenti e trattate più individualmente e forse disposte nello sfondo della scena. La spesa per le nuvole deve quindi venire osservata.

Non erano tutte scene dipinte.

E' ovvio riportare quì i rapporti delle spese che per i seguenti dieci anni contengono sempre gli stessi cenni, più o meno curiosamente analizzati. Sappiamo da queste registrazioni che le case eran costruite con telai ricoperti di canovaccio: canovaccio trattato probabilmente con gesso e dipinto a colori, compresivi l'argento e l'oro.

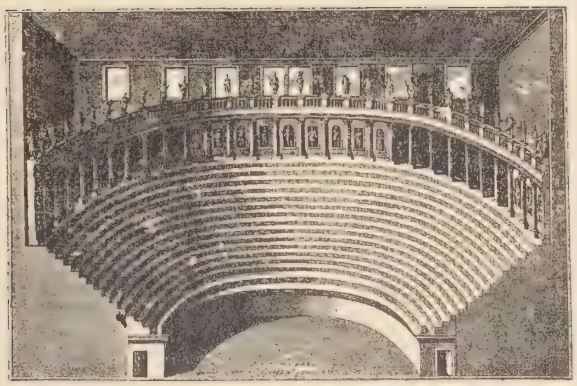
Riguardo le « città e i villaggi », bisogna ricordare che le scene delle commedie e delle tragedie erano, come quelle dipinte dal Serlio, descritte quali città, ecc., ma si considerano come un aggruppamento di case appropriate alle richieste della prospettiva.

Alberi veri.

Il prof. Reynolds (1) ha già dimostrato che probabilmente si usavano « alberi veri » sulla scena per indicare una foresta come Rheinhard ha rifatto, sempre per verismo.

I conti del 1578-1579 dimostrano le spese fatte per nuvole movibili ed anche per un sole. Che la stessa cura di dettagli che si riscontra alla corte del Duca

(1) Feuillerat: *Op. cit.* pp. 452.



Il Teatro Olimpico dal « *Palladio* » (1582) dal MONTANARI (1741).

di Urbino deve essere esistita anche alla corte di Inghilterra, è dimostrato dalle spese fatte per animali « contraffatti » usati nelle mascherate e nelle rappresentazioni, come vedemmo esistere nel medioevo più remoto. *Animali meccanici.*

La fabbricazione di mostri sembra essere stata una costante occupazione dei fabbricanti dei costumi. E tutti gli elenchi delle spese fatte per la fabbricazione di gatti, asini, cavalli e leoni son familiari a tutti gli studiosi delle « Veglie ». Più importanti ma apparentemente poco notati, sono i cenni sulle spese per i cartoni di varie dimensioni, che appaiono costantemente nei conti delle Veglie.

La somma dei cartoni usati nell'Ufficio sembra del tutto inesplicabile, a meno che si ammetta che fossero usati nel modo descritto dal Serlio per costruire case, pilastri, cornicioni, ecc., e per foggiare le figure di cartone che davano varietà alla scena e impedivano all'udienza di divenire noiosa, mentre i personaggi erano lontani dalla scena. E' impossibile trovare l'uso attuale dei cartoni nell'effettuare il rilievo della noiosa regolarità del contorno, che altrimenti deve aver caratterizzato le « case ». Ma che figure come quelle descritte da Serlio, fatte per passare attraverso la scena durante gli atti, o per rimanere fisse sui loro puntelli di legno durante la rappresentazione, erano usate nelle rappresentazioni prima della Regina Elisabetta, ci dimostrano le note distese fatte per « corpi di uomini in legno » e per « eremitaggio ed eremita, selvaggi, incantatori, ecc. ». E' certo che si faceva molta attenzione anche alle luci e alla loro disposizione; ma siccome le rappresentazioni a corte avevano luogo di notte e molta parte dei loro effetti dipendevano dalla perizia con cui erano disposte le luci nella sala, non è possibile differenziare le provviste fatte per i lumi della sala e quelli che adornavano la scena stessa. E non è possibile sapere se mai le note frequenti di spese per « colori per i lumi » e di barattoli per colori hanno qualcosa in comune con l'acqua ed i vini imbottigliati come quelli, attraverso i quali splendeva la luce sulle scene dei teatri delle corti italiane. Certamente le spese fatte al tempo di Elisabetta per le rappresentazioni e le mascherate, dimostrano che si provvedeva il materiale necessario agli artifizi delle scene e degli spettacoli descritti da Serlio. Se qualcuno dovesse ricostruire — pensa Lily Campbell — le scene fatte per le rappresentazioni alla corte di Urbino, egli inevitabilmente ricostruirebbe conti identici a quelli dell'Ufficio delle Veglie sotto Elisabetta: telai per le case, tela per ricoprirla, colori per dipingerla, paghe per gli operai, alberi e rami, fiori e rami di seta, animali di stoffa, frutti modellati, lumi, colori per i lumi, cartoni, acqua-vite per *Scenoplastica.* *Le luci a colore.* *Effetti vari.*

Presenza di italiani.

far ardere le rocce, una varietà infinita (1). Vi sono alcuni particolari accidentali, che da uno studio attento dei conti delle Veglie, derivano evidentemente il metodo italiano neoclassico di messinscena. La prima è la presenza di attori italiani alla Corte di Elisabetta, indicata in questi conti negli anni 1573, 1574. Ma il prof. Wallace ha registrato un'altra prova per la loro presenza di modo che, sappiamo ora che essi furono pagati nel luglio 1574 per

due rappresentazioni e il 27 febbraio 1576-77

per una rappresentazione (2).

Il secondo punto è puramente una congettura basata su due registrazioni della stagione 1576-77 di pagamenti fatti ad un certo Robert Peake

pittore (3).

Feuillerat fa risuscitare la questione in una nota in cui, discute se questo è quel Robert Peake conosciuto per essere stato pittore di camera del Re Giacomo. Ora la prima traduzione del Serlio del 1611 fu fatta sotto la sorveglianza di Robert Peake e ciò ci stimola alla congettura che uno dei pittori di corte sotto Elisabetta abbia conosciuta l'opera di Serlio e proposto la sua traslazione, facendo un interessante concatenazione del XVI col XVII secolo. All'epoca nostra, in cui i fasti scenografici del cinema ricordano la gloria degli architetti teatrali italiani, maestri nel mondo per due secoli, cade in acconcio per noi di riflettere sulle notizie dei buoni studi, che gli stranieri conducono alla scoperta di queste belle cose. Noi vediamo il teatro all'italiana: le fantasie sceniche dei grandi maestri antichi. Fino a ieri un grosso argomento portato dai calvinisti mortificatori dello spettacolo teatrale nostro, era quello del teatro di Shakespeare che pareva facesse a meno delle scene. Anche tale testimonianza sappiamo ora fantastica e anche questa volta abbiamo ragione noi.

La prima traduzione del Serlio.

Teatri all'italiana.

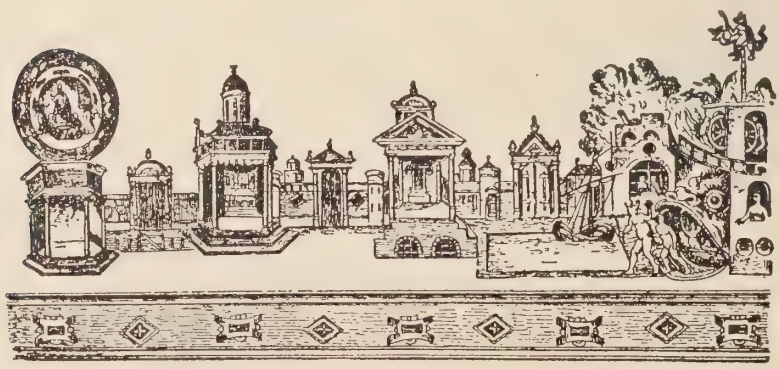
---

(1) G. F. Reinolds: *Alberi sulla scena di Shakespeare*, nella « Filosofia moderna », vol. V, pp. 153-165.

Mst. Laurence, nel suo studio: « Tille and locality Boards on the Restoration Stage », dice che nell'interno del teatro di Corte le case erano disposte « lungo i due lati di un triangolo equilatero, l'apice del quale indicava la posizione della terza o quarta casa. Questa disposizione era un distinto progresso, poichè permetteva che tutto fosse costruito e dipinto in prospettiva, per modo che una specie di omogeneità pittorica veniva data ai costituenti eterogenei ». Mi pare che l'evidenza tenda a dimostrare che l'omogeneità della pittura fu stabilita — almeno per gli scrittori contemporanei — dall'unità essenziale della sua concezione. L'unità data dalla prospettiva era veramente l'unità delle parti correlative di un tutto.

(2) Wallace: *Evoluzione del dramma inglese*, pp. 20 (218).

(3) Feuillerat: *Op. cit.* pp. 225, 227, 228.



Un panorama di luoghi deputati nell'apparato medioevale.

IL TEATRO ALL' ITALIANA

Nella sua difesa del *Pastor Fido* il Guarini scriveva: « Dall'altro canto la Commedia è venuta in tanta noia, e disprezzo, che se non s'accompagna con le meraviglie degli intermezzi, non è più alcuno che la possa soffrire, e ciò per cagione di gente sordida, e mercenaria, che l'ha contaminata, e ridotta a vilissimo stato; portando qua e là per infamissimo prezzo quell'Eccellente Poema, che solea già coronare di gloria i suoi facitori. Ed è purtroppo vero, che i guasta mestieri hanno ridotto oggi la Commedia in stato così miserabile, che sdegnano i galantuomini di più intricarvisi ».

La teatralità invece, riguadagnava favore, al teatro, con il sensorio: la musica e i balli, le poetiche favole mimate e i prodigi delle macchine. Il Lasca nel prologo della *Strega* spiega che gli Intermezzi devono essere sontuosi per reazione, dato che la poesia è venuta nelle mani dei pedanti, come al tempo nostro del « problema centrale » e del « teatro di poesia ».

Ciò che avvenne quando la Commedia dell'arte a Parigi cominciò a decadere.

Altrettanto avvenne a Parigi quando la Commedia dell'Arte cominciò a decadere. Essa fu rinnovata da rinforzi teatrali tecnicamente meno elementari e primitivi dei mezzi da essa avuti sino a quel tempo, basandosi, come faceva, tutta sull'arte dell'attore. Questo, è vero, deformò il genere, ma salvò gli spettacoli per quel momento. L'uscire di regola, intanto, è il consiglio migliore nei casi di esaurimento: « Lo conobbe assai bene il gran Lope Vega, onde nella sua Arte di far Commedie, disse, in ignorare le regole, ma che tratto dalla corrente dell'uso bisognava scrivere a gusto del popolo, il quale fa le leggi a suo capriccio, e vuole esser compiaciuto, altrimenti resteranno i Rappresentanti senza spettatori e che più tosto, che incitarli a riso, e al diletto gl'inviteranno al sonno. E che alle volte l'uscir di regola è la maggior regola che si trova ». (Perrucci, *Op. cit.*, p. 48).

La Commedia dell'arte non aveva troppo abusato del « meraviglioso ».

Il genere d'altronde aveva dato segni di fine e in quel caso non si può far altro che prolungare un'agonia senza altre preoccupazioni in attesa di riforme radicali sempre provenienti dal teatrale. Ciò ch'è, in ogni caso, la cura ricostituente dell'indebolito organismo. Sino ad allora la Commedia dell'Arte non aveva troppo abusato del « meraviglioso » pur non escludendo un alle-

stimento più ricco dato che alle Corti si poteva averlo. Più grandioso già l'aveva, invece, la commedia erudita. Per essa: « L'apparato, la magnificenza era stragrande, era uno sfoggio da principi o da accademie, e che non disdegnavano di porre ogni studio artistico a rendere meraviglioso l'apparato della scena.

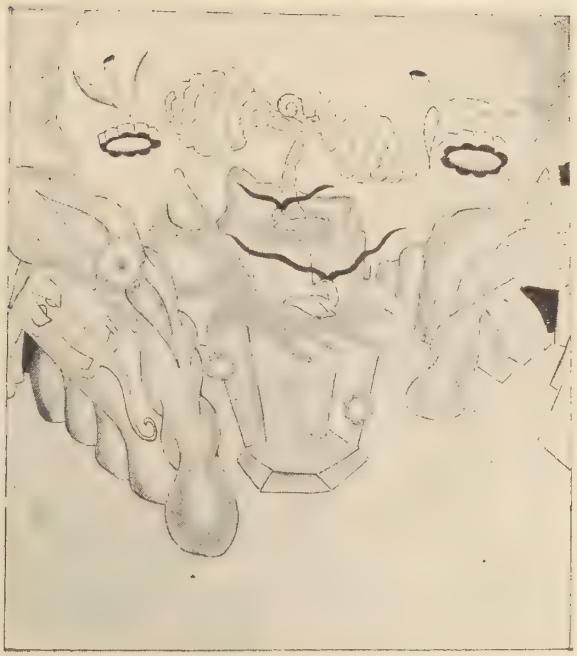
« Nè era cosa nuova quella pompa, era stata già usata nelle Sacre Rappresentazioni, ammirabili per corteggiamenti, giostre, corti, reali tornei, bandite, conviti, canti e balli ». (Agresti: *Studi sulla Com. It. nel Sec.* XVI, Napoli, 1871).

Ricordi del Cinquecento.

Una raccolta delle testimonianze d'ogni fonte, riguardanti la importanza assunta dall'apparato e dalle macchine, nei secoli passati, sarebbe da augurare per questo lato così trascurato della storia del teatro. Noi non possiamo che accennare alla rinfusa.

All'attivo del Cinquecento è nota la grandiosità delle scene di B. Peruzzi per la *Cadandra* ricordate dal Vasari con distinzione tra « apparato » e « prospettiva ». Egli scrive: « fece Baldassarre l'apparato e la prospettiva » in « scene che furono meravigliose ed apersero la via a coloro che ne hanno poi fatte a' tempi nostri ».

I tempi di Leone X non avrebbero patito una miseria visiva come sfondo di tanta pompa letteraria. In quel caso Peruzzi, con la sua inventiva d'archi-

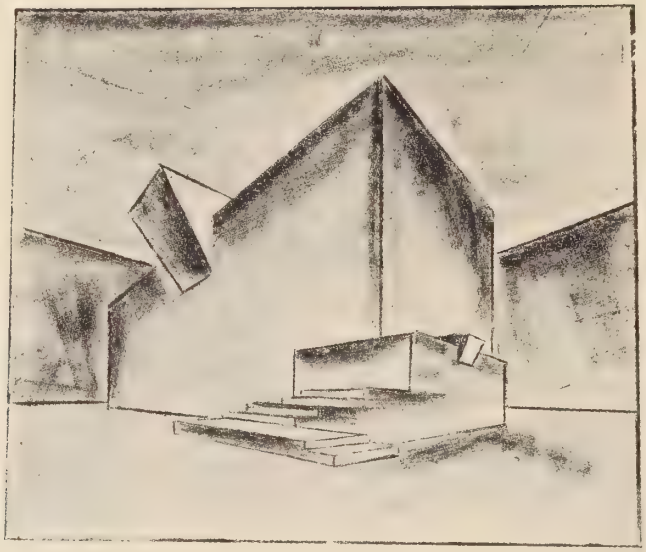


Balletto.

tetto fantastico, fu il più adatto alla inaugurazione di un'arte tanto rinnovata che poteva allora dirsi affatto nuova. Le fabbriche delle sue « città ideali » trovarono proporzioni grandiose e luminarie opportune per la realtà di quei sogni favoleggianti, e gl'ingranaggi delle commedie li arricchiro-

Carcere.

no come in un incredibile vero, avviandosi la scenografia, col trionfo di tanta fantasiosa prospettiva verso quel dominio che nel Seicento divenne potere assoluto concludendo nel Servandoni che nella prima metà del sec. XVIII a Parigi, considerava gli attori come pezzi di architettura colorata mobile, e la musica come un occupazione degli orecchi necessaria; e tutto il peso e la responsabilità della rappresentazione — patetico, pantomima, e divertimento d'ogni forma d'azione e di visivo spettacolo —
se l'assumeva da solo.



Una lettera del Castiglione a Ludovico Canossa.

Ma dicevamo che la commedia del Cinquecento si confortava di grandi apparati e prospettive. Una lettera del Castiglione a Ludovico Canossa, vescovo di Tricarico, descrive lo sfoggio fatto alla Corte di Urbino nella rappresentazione della *Calandra*. « La scena era una finta una contrada ultima tra il muro della terra e l'ultime case; dal palco in terra era finto naturalissimo il muro della città con due torrioni; da capo della sala sull'uno stavano li pifferi, sull'altro i trombetti: nel mezzo era pur un altro fianco di bella foggia: la sala veniva a restare come il fosso della terra, traversata da due muri con sostegni d'acqua. Dalla banda dov'erano li gradini da sedere era ornato delli panni di Troja, sopra li quali era un cornicione grande di rilievo, e in esso lettere grandi bianche nel campo azzurro, che fornivano tutta quella metà della sala: e dicevano così:

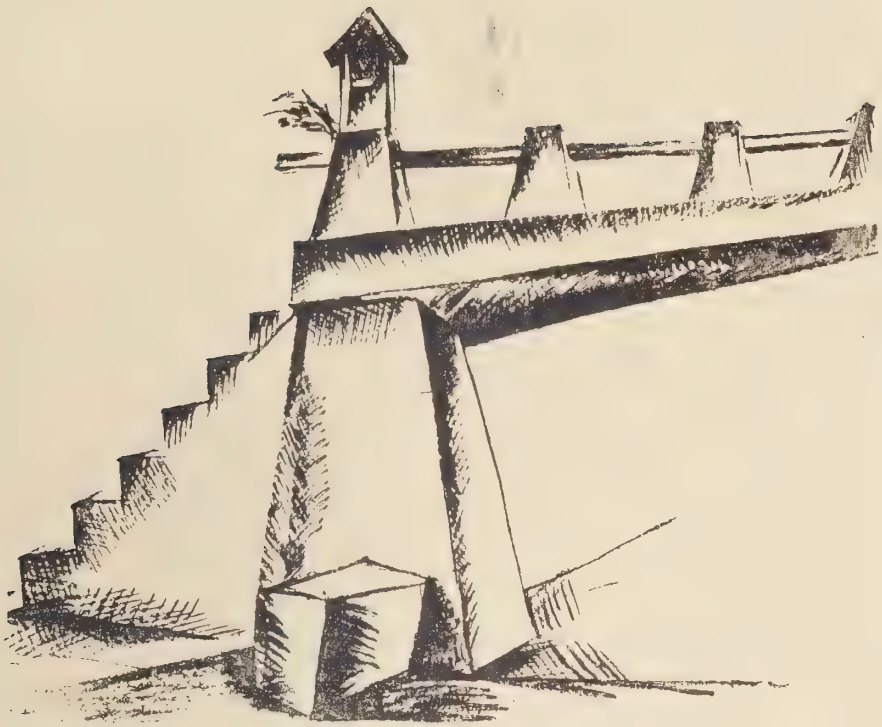
Bella foris, Lydosque domi exercebat et ipse
Caesar: magni Etenim est utroque aura animi ».

Le scene armate del Serlio.

Prima che Andrea Palladio costituisse il suo meraviglioso teatro di Vicenza, il Serlio aveva già armato le scene già riprodotte, giovando riportare le parole stesse di questo famoso architetto: « In Vicenza città molto ricca e pomposissima fra le altre d'Italia io feci una scena di legname per avventura, anzi senza dubbio la maggiore che ai nostri tempi si sia fatta. Dove per li meravigliosi intermedi, che vi accedevano, con carrette, elefanti e diverse moresche, io volli che davanti la scena pendente vi fosse un suolo piano, la larghezza del quale fu piedi 12, e in lunghezza piedi 60, dove io trovai tal cosa ben comoda e di grande aspetto ».

Il Palladio, si legge nel Vasari, si fece aiutare una volta dai Fratelli Zuccari: « Avendo fatto Andrea Palladio, Architetto, alli Signori della Compagnia della Calza un mezzo teatro di legname ad uso di Colosseo, fece fare nell'apparato a Federigo dodici statue grandi di sette piedi e mezzo l'uno per ogni verso, con altre infinite cose de' fatti di Ircano, Re di Gerusalemme, secondo il soggetto della tragedia ».

Il Palladio, informa Bernardino Baldo da Urbino nel suo *Lexicon Vitruvianum,* di questi teatri di legno con scene e ornamenti non ne fece uno solo. L'Accademia nel 1581 lo considerava « Eccellentissimo benemerito nostro



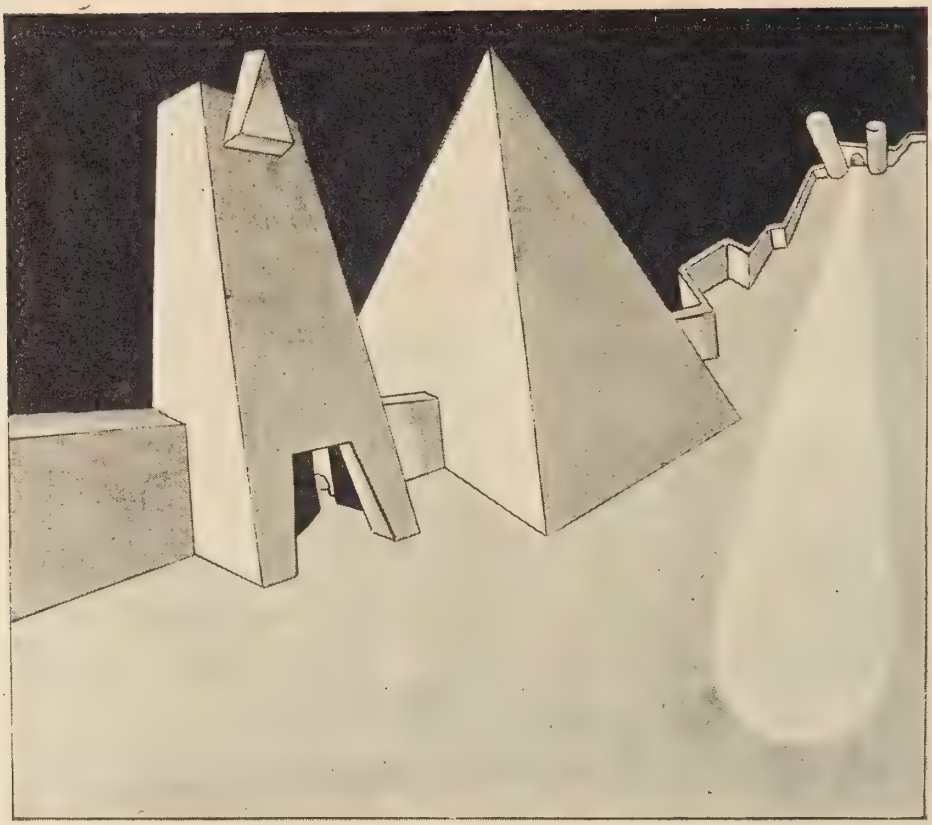
Accademico » « diligentissimo in questa, come in ogni altra cosa » ciò che trova sviluppo nell'epoca del Conte Montanari: « Il Teatro Olimpico », Padova, 1759.

Estraneo al compito nostro sarebbe un esame dei documenti di questa che fu la massima evoluzione dell'arte di teatrare. La storia della tecnica scenica e tutta da fare e aspetta dal mecenate appena quel dono che una volta si dava al teatro per uno spettacolo solo. Il miglior modo, però, di dare un assaggio delle grandiosità trionfate nel secolo d'oro del teatro, sarà, mi pare, il riportare qualche passo dei teorici e dei cronisti.

Leone de Sommi.

Basterà vedere le istruzioni che Leone de Sommi dava nel 1534:

Ver.o — Voglio per compiacervi, dirvi solo questo, che se la favola pastorale, si havra da rappresentare di estate come par che piu si convenga in loco aperto, et di giorno, bastara che la scena sia eminente, et verdeggiante. Et che lo scoprirsi porga vaghezza a venditore. Et questo si fà agevolmente, rappresentando con le fronde e coi fiori. Et con gl'arbori fruttuosi, le regioni piu alegre, ponendo tra rami di varii uccelli, che col canto incitano la letitia, facendo anco alle volte erarvi, sopra, conigli, lepri, et altre cose simili, che rappresentino il naturale delle campagne gioconde, et de boschi solitarii. Et che con giudicio siano finti quei monti, quelle valli, quei tuguri, quei fonti e quegli antro od altre cose tali che vi occorrono, facendo i lontani con le osservationi prospettive et lasciar dinanzi tanto loco, piano, a guisa di un prato fiorito, per recitarvi sopra, ordinariamente, quanto è larga una gran scena. Ma se si havesse a recitar di notte, potrà in molte cose servir la pittura et sopra il tutto, avertire che i lumi siano celati il più che sia possibile, ne sopra questi aparati saprei io parlare più particolarmente, e bisogna rimettersi al giudicio di chi compone le favole, o all'avvertimento de chi le governa, si come anco aviene ne gl'aparati marittimi.



Gli apparati marittimi.

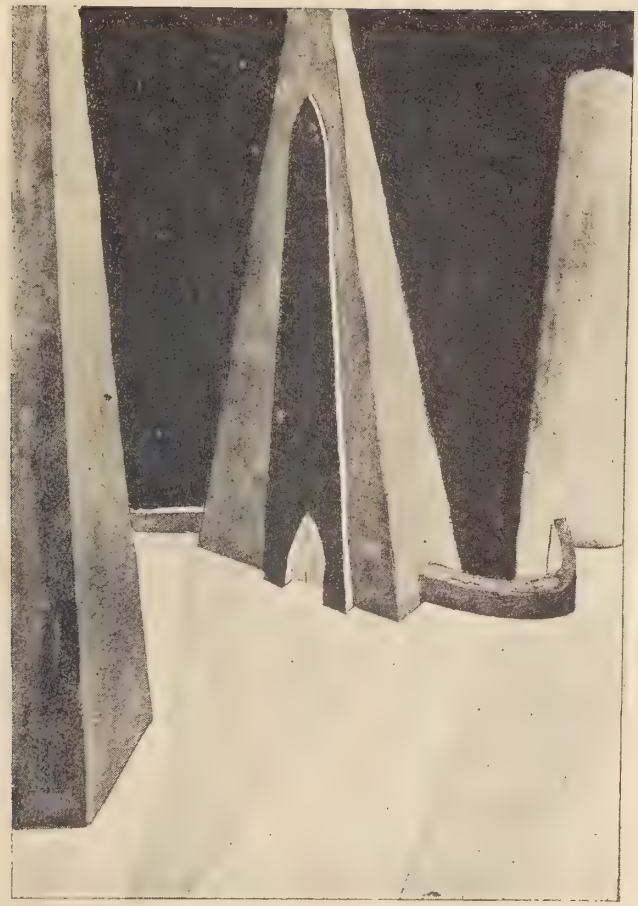
Sant.o — Quali intendete voi per aparati marittimi?

Ver.o — Come quelle che non ha molti anni in Portugallo vid'io rappresentare, che lo aparato non era altri che una gran Nave nel porto di Rodi il qual fece un bellissimo vedere, si per che vi era figurato il gran colosso, che anticamente si dice essere stato sopra quel porto, in mezzo alle gambe del quale entravano i legni; et si per la verità dei personaggi, che secondo le diversità delle occasioni, hora recitavano su'l lito et hora su la nave ».

Nel suo quarto Dialogo, questo che per noi è il primo teorico di tecnica scenica, pone molte descrizioni d'apparati utili a noi, per farci un'idea dell'accortezza degli « apparecchi » scenici e del trovarobbato in tempo così antico.

* * *

Ver.o — Io voglio darvi a leggere una favola pastorale di cinque atti, dove gl'intermedii son in modo appropriati, che paion quasi un corpo istesso, che non vi spiacera certo di vederla, et cosi fra i miei libri cercandola non mi par fuori di proposito il dirvi, di un convivio pastorale, che segui a questa favola, il quale fu di questa maniera. Haveva fatto fabbricare quello illustrissimo signore in una gran sala, due ordini di colonne, quadrate rusticali, con proportionata distanza fra loro, le quali sostenevano gli archi con i loro volti, tutti di verdi frondi, con testi, quantunque di verno fosse, onde si venivano



Pelleas e Melisande.

a formare due bellissime, lunghe et frondose loggie, con varii festoni di diversi frutti, et fiori ornati, parte arteficiali (per non essere stagione) et parte veri. Dentro alle colonne, le quali erano vacue, vi aveva nascosto di molti lumi, che raggiando fuori da alcune bozze di vetro di diversi colori, in bellissimo ordine compartiti, facevano luminosa tutta la stanza, ma molto piu la facevan risplendere alcune bozze grandi pieni di acqua chiara, che in mezzo ad ogni volto eran artificiosamente composti, sopra le quali erano i lumi in tante copia che ognuno di quegl'archi pareva illuminato da un vivacissimo sole, piu che se mezo giorno stato fosse. Tra l'una di queste due loggie et l'altra, restava una spatio di circa X braccia, il quale piu alto assai che le due loggie, era tutto coperto di un cielo Turchino, stellato, con una luna splendidissima et grande, in mezzo: la quale raggiava sopra una mensa delicatissima che per lo longo di quello spatio era aparata sopra la quale era solo imbandita, una sontuosa collationa di frutta di ogni sorta, ma la più parte di zuccaro artificiati, et parte anco con zuccari conditi. Hora finita da recitarsi questa tavola (che in un'altra stanza fu rappresentata, e riusci mirabile) comparve un Orfeo, seguito da molti pastori, et molte Ninfe; il quale, con pochi versi accompagnati dal suon d'una lira, che egli armoniosamente sonava; invitò quei signori ad una cena pastorale et rusticale; et cosi quei pastori che seguivano instrutti andarono, ad accattare, quei che alla cena venir dovevano. Et ogni pastore si fece scorta di uno di quei gentil'huo-

mini o mascherato; o dismascherato ch'ei fosse; come anco ogni ninfa una gentildonna a guidar tolse, et cosi a coppia tutti gl'invitati furono condotti nella preparata stanza la vista della quale all'improviso porse a tutti gratissimo stupore. Il signore della festa che era mascherato da pastore, insieme con molti suoi, si cavo la maschera dal volto, et cosi fece ogn'uno et quivi dopo alcuno piacevole moteggiare, fu data l'acqua alle mani, et si posero festosamente a mensa, dove solo da pastori, et a ninfe furono sontuosamente serviti, senza una confusione et senza un disordine al mondo ».

Le eleganze sceniche del Rinascimento.

Il Rinascimento ebbe già molte raffinatezze sceniche: persino quella dei profumi collaboranti alla suggestione, idea futurista assai ripetuta. In «Della poesia rappresentativa» di Angelo Ingegneri (Ferrara, 1598, pag. 63) si legge: « Oltrachè mentre dura la rappresentazione si possano far fumare d'odori preziosi ». E altrove (p. 66): « ricordo habbiasi avvertenza di fare, che tutta la luce vada a percuoter la fronte della scena et non si diffonda nel Teatro dove stanno gli spettatori, il quale quanto sarà più oscuro, tanto farà parere la scena più luminosa ». E lo stesso è detto da Leone de Sommi nel 1554 mentre, pure, la scoperta contenuta nelle parole dell'Ingegneri è stata fatta, per noi, appena quindici anni or sono.

Il concetto, spesso opposto a noi dai nemici del teatro a teatro, è quello del nessun bisogno che alcuni poeti grandi, avrebbero avuto dell'allestimento. Ma mentre essi citano i Greci e Shakespeare, noi abbiamo veduto quanto sia erronea la loro credenza chè, questi, teatralissimi erano tutti, e l'allestimento avevano in grandissima cura. Se Corneille nelle sue tragedie domanda una scena purchessia — e non per questo, (cfr. P. Paraf.: « Les Métiers du Th. », Paris) bisogna prendere alla lettera che i Fratelli Cromuier, del Th. di Molière, occupavano volta a volta, l'ufficio di allestitori, servi di scena, diret-

Pelleas e Melisande.

tori del palcoscenico e spegnitori di candele ma perchè erano semplicemente « gli animatori di quella scena » — l'esempio di Corneille conterebbe tanto poco a teatro, quanto poco egli, è vero, ha concepito le sue tragedie nel senso vero e sano di teatro. Egli sì piantava in una strada un interminabile dialogo avvenente nell'interno d'una casa, e tutto allora procedeva come niente! Ordinava nella didascalia un palazzo « a volonté » e contava sulle proprie parole senza pensare che appena Molière, come la Commedia dell'Arte che gli fu maestra, potevano infischiarsi della scena, dato il genere di componimento e le diavolerie degli attori. Ma questi sono, come dice felicemente Tairoff « un supremo contenuto del teatro »; e per il fatto di far parte dell'apparato come frammento vivente di esso, come elemento architettonico colorato in azione, essi — quando possano essere intensamente teatranti per virtù di animazione del soggetto — hanno talvolta la facoltà di cavarsela da soli a far « spettacolo ».

L'esempio di Corneille.

Non certo, questo, può capitare a Racine e a Corneille. Il pubblico, infatti, li abbandona per lo spettacolo; come oggi abbandona i psicologici e se ne va al cinematografo. Alla fortuna dello spettacolo all'italiana a Parigi ha indubbiamente collaborato la noia prodotta a teatro dai letterati che hanno disprezzato il lato sensorio supremamente teatrale, della rappresentazione scenica. Tuttavia ci risulta che non sempre Corneille ha rinunciato all'apparato e dobbiamo anzi ritenere che egli scrivesse: nel 5° atto dell'Horace « una poltrona » come per indicazione, e al 5° del Cinua « uno sgabello alla destra del re » non già per dire che quello era tutta la scena e non ci si voleva altro, ma per fissare soltanto gli oggetti di rigore lasciando, com'è sacrosanto, libero nel suo compito di interpretazione scenica il direttore del teatro incaricato di questo. Anche Shakespeare non impose una propria veduta realizzata dell'apparato, nelle didascalie così laconiche, ma, la sciocceria di chi lo sosteneva sprezzatore degli effetti sensori è stata dimostrata dagli studi già da noi esaminati delle Veglie di Corte e, quelli sul colore, di O. Wilde. Anche Shakespeare, secondo l'uso classico, non descrive l'apparato nel testo delle proprie trage-

Racine e Corneille e l'apparato.

La noia prodotta a teatro dai letterati.

die semplicemente perchè non era compito suo di autore, ma, in separata sede, era di lui apparatore, quello della scena. Lo stesso si può dire di Corneille con il caso preciso della *Andromeda*. Questa fu rappresentata nel 1650 al teatro del Petit Bourbon, quindi ripresa al Marais e nel 1682 dalla « Grande Troupe des Comédiens ». Allora egli ebbe la fortuna di essere inscenato nientemeno che da Giacomo Torelli; e non solo non rifiutò l'allestimento, come vorrebbero sperare i letterati che gridano « la parola fa da se ». ma si compiacque di lasciarsi condurre a ideare effetti per le macchine e riconobbe dunque l'apparato conseguito a beneficio della tragedia dalla realizzazione di « théâtre à machine » data dall'architetto di Fano. Le seguenti sono parole di Corneille:

Un giudizio di Corneille.

« Les machines, ne sont pas dans cette tragédie, comme les agréments détaches; elles en font le noeud et le dénouement, et y sont si necessaires que vous n'en sauriez retrancher aucune que vous ne faissiez tomber tout l'edificie. J'ai été assez heureux mais aussi faut-il que j'avoue que le sieur Torelli s'est sur monté lui même à en exécuter; les dessins, et qui il a eu des inventions admirables pour les faire agir à propos ».

Già nel Cinquecento in Italia gli autori della commedia scritta, si vantavano della bontà delle prospettive delle loro rappresentazioni.

Prologhi sull'apparato.

Nei Prologhi delle commedie del Cinquecento si porta sempre un accenno allo scenario:

« Questa è Roma,
Gli alti palazzi e li superbi tempii
Non ci lascian veder l'onde del Tebro,
Eccov' il Tempio là di tutti i Dei
Ch' or la Rotonda ha nome; »

Il *Prologo* del Candelaio ci avverte:

« ... dovete pensare d'essere ne la regalissima città di Napoli,

vicino al seggio di Nilo ».

In quello dell'Idropica:

« Quelle che colà sorgono son le torri del Santo, famoso per tutto 'l mondo; e quella che d'altra parte si scuopre, è la sala mirabile del Palagio. Io giurerei che alcun di voi la propria casa v'addita ».

Nel *Prologo* dei Parentadi:

« ... questo che voi vedete è Firenze vostro, ma che dico io? balordo! ma non si vede egli la Cupola, fabbrica così superba e maravigliosa, che non se ne trova un'altra simile in tutto quanto il mondo? ».

Nella *Cortigiana*:

« *Forest*: Questa è Roma? misericordia, io non l'avrei mai riconosciuta.
« *Gentil*: Io vi ricordo ch'ella è stata a purgare i suoi peccati in mano de gli Spagnuoli, e ben n'è ella ita a non star peggio ».

Un ragguaglio di Bastiano dei Rossi.

In un ragguaglio di Bastiano dei Rossi, cognominato « lo 'nferrigno » (lo stesso della guerra grammaticale contro il Tasso): « Descrizione dell'apparato e degl'Intermedii fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze dei serenissimi Don Ferdinando Medici e Madama Cristina di Lorenzo », si legge: « Riconoscevasi in essa (scena) l'antica e nobil città di Pisa, perciocchè vedendovisi tutta quella parte, che essi chiaman lungarno, i ponti, il duomo, col pendente suo campanile, la Chiesa di San Giovanni, il nobile edificio del Camposanto, il Palagio de' Cavalieri di Santo Stefano con la Chiesa che gli è accanto... e molti altri tempii e abituri di grande stima, e sì maestrevolmente contraffatte, e sì alle vere simiglievoli l'egregie fabbriche di quella città e tali le mostrava lo splendor dell'alluminato foro da Cielo a terra, che da' nascosi lumi nasceva, e tale la lontananza che procedeva dallo sfondato, che facendo un piacevole e dolce inganno agli spettatori, si poteva star quasi in dubbio, se l'Architetto avesse trasportata la città di Pisa in quel luogo ».

Trovò origine in questo tempo fuori dell'Italia la gloria dei macchinisti-decoratori italiani, maestri dell'arte dello spettacolo a tutto il mondo, e creatori di miracoli di cui si parla ancora, come fossero di ieri.

La genialità italiana.

La genialità italiana, improvvisatrice, sorprendente per risorse inesauribili ha sempre dimostrato di posseder più che ogni altra le qualità vive e pronte necessarie al palcoscenico. Non è male oggi il ricordare come tutto sia partito dall'Italia, per quanto riguarda il teatro: l'arte scenica e il ballo, i meccanismi scenici, e la prospettiva teatrale, il canto e il melodramma: sopratutto il senso del teatro e della psicologia drammatica. Oggi i russi sembra siano più avanti di noi perchè, col posseder minor tradizioni in cui perdersi, hanno potuto non affogarvisi come è toccato specialmente dalla nostra parte. Ma anche questo tornerà in ordine per noi.

Voli di angeli e di animali.

Tutti questi spettacoli portavano musiche e scene. — Narra il Goldoni che ancora al suo tempo le Compagnie drammatiche avevano in prima linea il capo macchinista che osserviamo nella lista dei commedianti in documenti di epoche diverse. Essi armavano recite a grandi meccanismi. Approfittavano del signore mecenate per combinar spettacoli spettacolosi... Le cronache e le lettere son piene di testimonianze. Noi non possiamo che proseguire a citare alla rinfusa, rappresentazioni memorabili. Nel 1575 vediamo data una memorabile *Principessa che ha perduto lo spirito,* con musica, macchine fenomenali e combattimenti navali in scena. Erano questi i primi spettacoli veramente teatrali, mai veduti prima, che, in Francia, promossero gli studi dell'allestimento e l'amore della teatralità.

Grandiosi spettacoli a Venezia.

Già da alcuni anni a Venezia si davano spettacoli grandiosi dal punto di vista meccanico oltre che musicale. Nel 1574 era stato dato avanti a Enrico III, una tragedia di Claudio Cornelio Frangipane, pubblicata in quell'anno da Dom. Farri.

« Fu recitata con quella maniera che si ha alla forma antica. Tutti li recitanti hanno cantato in soavissimi concerti, quando soli, quando accompagnati, ed infine il coro di Mercurio era di sonatori che avevano quanti vari istrumenti che si sonarono giammai. Li trombetti introducevano li dei in scena, quale era istituita con la macchina tragica, ma non si è potuto imitare l'an-

Antigone.

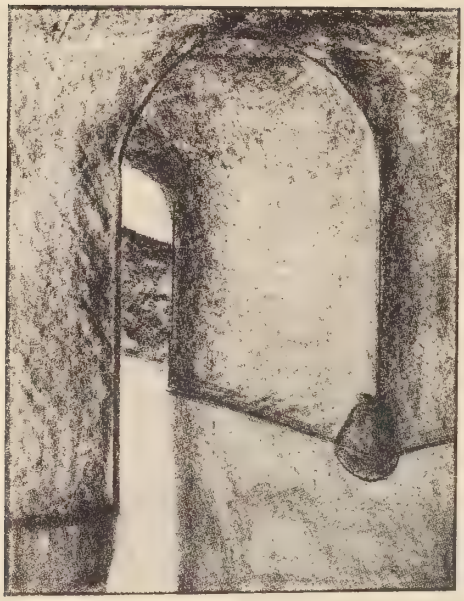
tichità nelle composizioni musicali, avendole fatte il Signor Claudio Merulo, che a tal grado non debbono esser giunti gli antichi, come a quello di Monsignor Gioseffo Zarlino; il quale è stato occupato nelle musiche che hanno incontrato il Re nel Bucentoro, ed è stato ordinatore di quelle che continuamente si sono fatte ad istanza di Sua Maestà.

(Da Ademollo: *Fasti,* pag. 7).

Venezia culla di magnificenze teatrali.

Venezia la culla di queste magnificenze teatrali, unitamente alle Corti. Testimonia l'Abate Perrucci: « La Serenissima e bellissima città di Venezia si è ingolfata primieramente in moltitudine di esse, e spendendovi tesori in chiamare a rappresentarvi i migliori Musici d'Italia, i più saggi maestri di Cappella, i più ingegnosi Architetti, e i più addottrinati maestri di ballo ha invitato tutto il mondo in quella patria ad ammirarne gli stupori, stravaganti, mutazioni di scena, machine, voli non solo d'uomini ma di cavalli vivi, han fatto vedere ciò che forse non avrebbe potuto operare la stessa Magia. Attonito è rimasto ogn'uno di veder fatto possibile l'impossibile poichè quanto le chimere poetiche han saputo inventare tutto si è veduto poner in opera dall'arte, più che imitatrice superatrice della Natura. Hor vada meravigliandosi qualche antiquario, come havesse saputo Sofocle dar il modo di far volare sopra un Carro di Dragoni pennuti Medea; quando su i Teatri dell'Adria si sono veduti volare gli Eserciti, legga la quantità dei Drami per musica usciti da quei Turchi, e le sue memorie Teatrali, chi vuol stupire, havendo somministrato il modo d'imitarli a Teatri d'Italia tutta, come Bologna, Milano, Napoli, Genova, Parma, Roma, Palermo e altre città, quali oggi contenendo con Venezia par che vogliono cederle il pregio.

« Egli è vero, che antiche, e non moderne sono le macchine delle Tragedie e Comedie come si può vedere presso Vitruvio » (p. 52).



Ciò che cantava Marco Boschini.

Cantava allora Marco Boschini nella sua « *Carta del navigar pittoresco* »:

Fè conto che in teatro a Cà Grimani
Dove se rapresenta eroiche attion
Semo sta sino adesso in attencion
A goder maestose esempli humani.
... la Pictura
Rende tal'armonìa, tal godimento
Che in quel teatro và, la drento
D'essere in ciel coi Dei se raffigura.

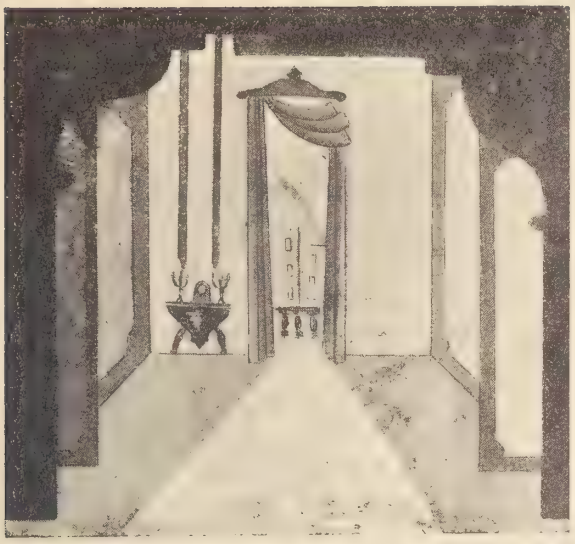
L'arte sensoria del teatro, mentre trovava sviluppi persin nelle suggestioni del testo medesimo, teneva il proprio campo nella completezza di libertà e di mezzi che condusse poi l'arte del teatro a splendore mai più rinnovato.

« Francia ed Inghilterra — scrive l'Agresti — udirono queste nostre commedie e le applaudirono, mentre meravigliavano nel vedere che gl'italiani avevano resa artistica fin la lascivia. Queste nazioni allora cominciavano ad educarsi al culto dell'arte, mentre noi, vecchi artisti, avevamo finito per ammirare l'arte per l'arte. Noi avevamo poeti drammatici, quando le altre nazioni non sapevano ancora di teatro ed assistevano alle rappresentazioni di qualche farsaccia, o convenivano al castello de' burattini ».

* * *

Molière e l'apparato.

Si è anche preteso che Moliére non apprezzasse il contributo di suggestione dell'apparato. Tuttavia nel suo *Don Juan*: « Lo tonnerre tombe avec un grand bruit et de grands éclairs sur don Juan. La terre s'ouvre et l'abime et il sort du grande feux de l'endroit ou il est tombe » (Moliere, Edition Knorrick, Heilbrom, 1888). Nelle prime edizioni vi furono grandi macchine per il *Don Giovanni*. Poi non vennero quasi più fatte. Ma nel 1666, ancora, vediamo per il *Don Juan* di Dumenil, dit La Rosimond: « On entend un



coup de tonnerre qui fait abimer Don Juan et le théâtre paroitre en feu ».

Nella « Psiché » di Molière: « La scène represente les enfers; on y voit une mer toute de feu; dont les flots sont dans une perpetuelle agitation. Cette mer effoyable est boanée par de ruines suflammées, et aux milieu des ses flots agités, à travers d'une gueule affreuse, parait le palais infernal de Pluton », il quale, è chiaro, viene dal sottopalco.

Il Seicento fece meritare agli « ingegneri teatrali » nostri, che la scenica fosse considerata « arte italiana per eccellenza » (Mülatz). Da Vienna, dove Ludovico Burnaccini, macchinista scenografo di due Asburgo fu fatto Barone per l'arte sua, a quelli che rivedremo a Parigi, mentre gli altri nostri saranno chiamati a Londra, Madrid, Varsavia, Mosca, continuamente per due secoli, la tecnica scenica è stata italiana in tutto il mondo.

Scenografia cinquecentesca

Le fredde scene simmetriche della scenografia cinquecentesca, si erano animate non solo nella forma esteriore, ma nel movimento reale. Le rigide prospettive di Baldassarre Peruzzi e le tre scene fisse « Tragica », « Comica » e « Pastorale » del Serlio, avevano ceduto alle fantasie più sfrenate. Le macchine religiose applicate al profano, avevano fatto assumere alla scena tecnica il valore fantastico della creazione in assoluto. Il « trucco » era divenuto un furbo alleato della scenografia architettonica, ed era esso l'attore principale che teneva sospesi gli animi e scottanti le meraviglie con interesse mai potuto conquistare prima dalla letteratura drammatica.

Una giustissima parola è stata detta sull'Opera musicale del Seicento da Fausto Torrefranca. Egli nell'osservare quanto potente fosse lo « spettacoloso » e il « meraviglioso » nelle rappresentazioni del tempo, ha riconosciuto che la mole e la violenza di quelle, necessariamente vincesse, e di gran lunga, la consistenza dell'espressione d'ogni altra arte collaborante. Anche nell'*Orfeo* di Monteverdi « durante tutta l'opera, ma specialmente poi nei momenti musicalmente meno interessanti, l'impressione veramente dominante era data allo spettacolo; ossia da quelle decorazioni, da quelle macchine, da quegli sfondi scenici che facevano andare in visibilio i gentiluomini e le dame delle corti di Mantova o, poniamo, di Firenze. La musica, per bella e nuova che possa apparire, è da intendersi solo come un qualche cosa che mette in tono, che accorda la nostra sensibilità; proprio come fa il violinista col suo strumento, prima di suonare. La musica, e sia pur quella tanto interessante del-

l'*Orfeo,* serve a predisporre l'animo nostro alle meraviglie della scena e nulla più. » così che « tirate le somme, l'opera del seicento è essenzialmente scenografica, non musicale; e bastano infatti pochi decenni perchè, nonostante il Monteverdi e il Cavalli, essa si riduca a quasi null'altro che ad una serie di scenografie spettacolose ».

Nel prologo del *Pomo d'Oro* — un libretto di Francesco Sbarra musicato dal fiorentino Marcantonio Cesti e rappresentato per le nozze dell'Imperatore Leopoldo I con Margherita di Spagna (12 dicembre 1666) — « qual effetto mai poteva fare — si domanda Torrefranca — a paragone di tanta fastosa ricchezza di linee, e certo anche di colori, una musica di sonorità assai tenue, eseguita, tutt'al più da una trentina di strumenti e costituita, in gran parte, di accordi radi e slegati, messi a sostegno di una declamazione piuttosto monotona? Strumenti a pizzico come i clavicembali, le arpe, i liuti — specie di grosse chitarre — strumenti a fiato dal suono sfumato come i piccoli organi (regali) e i flauti; ecco tutto ciò che il compositore aveva a sua disposizione per rialzare il canto filato dei violini, quando non preferisse soverchiarlo col suono stridente delle trombe. E vi pare che una simile sonorità potesse competere con la prepotenza di queste architetture barocche, barocchissime fin che si vuole, ma indubbiamente abbaglianti nel loro insieme e interessantissime, sino nei più minuti particolari? ».

Le scene del *Pomo d'Oro* erano di Lodovico Burnaccini macchinista della Corte d'Austria « ingegnere imperiale » che abbiamo già visto insignito del titolo di Duca per meriti scenotecnici.

Il Seicento fu tanto influenzato dalla scenografia che si può dire tutte le arti furono in quel tempo scenografiche. E' fenomeno regolare in ogni tempo che un'arte predomini e influenzi le altre. Nel medioevo fu il teatro che influenzò la pittura e la letteratura con le sacre rappresentazioni. Questo si protrasse fino al secolo XIV nel quale la poesia ebbe il sopravvento. Le arti plastiche dominarono dopo e influenzarono a loro volta i letterati. Fu la volta della scenografia. Nel Seicento, perchè nessun'altro mezzo che quello delle scene poteva dar tanto sforzo al barocchismo, Fausto Torrefranca, nel suo rapido cenno nell'Opera di questo secolo musicale scenografica — vale a dire complessamente teatrale — acutamente ammonisce gli storici della Musica: « Guardiamoci dunque dall'esagerare romanticamente il valore espressivo della musica, nell'insieme dello spettacolo d'opera, e accostiamoci ad una valutazione del melodramma più consona al momento storico che lo produsse.

« Nell'opera sin dal principio, la musica riuscì ad affermare i suoi diritti soltanto in alcuni momenti del dramma e precisamente nei momenti più lirici;

Foto Bragaglia. « Ob. Heliar Voiglander ».

quando non il personaggio soltanto, ma tutto il dramma sentiva il bisogno, — permettetemi la parola — di fare un grosso sfogo. Fatto lo sfogo, ottenuta un poco di commozione negli spettatori, l'opera ritornava quel che in fondo era e rimase fino all'epoca del Jommelli in Germania sino a pochi decenni fa in Francia e sino a tutto il settecento in Italia: uno spettacolo fatto essenzialmente per gli occhi.

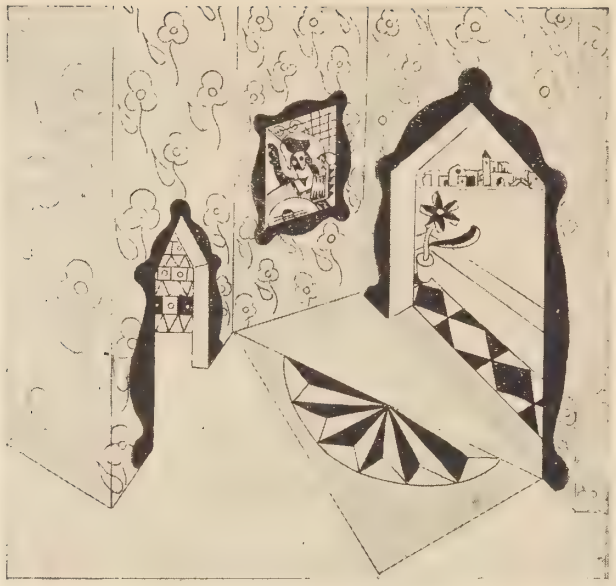
L'opera in musica era opera soprattutto scenografica.

« L'opera in musica sei-settecentesca è, ripeto, scenografica, assai più che musicale; verrà il giorno che tutti la valuteranno da questo punto di vista. Alcuni grandi musicisti — proprio perchè musicisti nel vero senso della parola e non soltanto operisti — tentano bensì di conferire un valore essenzialmente musicale, come il Monteverdi, il Cavalli, Alessandro Scarlatti, e Nicolò Jommelli. Un poeta come il Metastasio riesce, è vero, compiendo il rinnovamento del libretto già tentato dal Pariati e dallo Zeno ad arrestare la precoce decadenza; ed offre alla musica, già presa a tanto lusso di scenografia e a tanta stravaganza di avvenimenti drammatici, l'appoggio di un organismo poetico curiosamente misto di prosa e di strofette.

« Ma poco importa; i maghi, i veri maghi dell'opera, si chiameranno sempre non tanto Monteverdi, Cavalli, Legrenzi, Scarlatti, quando Parigi, Torelli, Burnaccini, Chiarini, Bibiena; Sono gli scenografi i veri padroni del teatro musicale e i dominatori del pubblico, salvo in quelle brevi soste del dramma nelle quali le arie del musicista strappano qualche lagrima di compassione o qualche sorriso di beatitudine al pubblico distratto. Ma anche quì il merito è tutto della musica? No! E' specialmente dei cantanti, dei virtuosi dall'ugola agilissima: ricamatori abilissimi di svolazzi sonori intorno alla nuda e timida trama di note che il musicista offre loro col recitativo, con l'aria. Scenografi o, per lo meno, decoratori della musica, costruttori fantasiosi giuocanti con l'assurdo musicale, come i virtuosi della scenografia con l'assurdo architettonico! ».

Contro « le seccaggini de gli antichi »

Famosa è la rappresentazione del *Sant'Alessio* di Stefano Landi su libretto di Giulio Rospigliosi che fu poi Clemente IX. La messinscena fu del Bernini. Riferisce il Gigli che « si mutarono più volte palazzi, giardini, selve, inferno,



Goldoni.

angeli, che volando parlavano per aria, e infine si vide una gran nuvola calare, la quale poi, aprendosi, mostrò la gloria del paradiso ». Una lettera d'« huomo litteratissimo la cui penna fece senza colori un ritratto dell'opera » in parola, a guisa di prefazione al libretto stampato a memoria dell'avvenimento, attribuisce tanto il successo « all'azzione e alla maniera leggiadra e convenevole de' recitanti » quanto « agli habiti sontuosi, vistosi, vaghi, rari, antichi, propri » che tanta parte avevano nell'apparato « artificiosissimo ma gareggiante con la natura ». Come si vede dalle illustrazioni dell'opera berniniana, che accompagnano il libretto (cfr. *Un'opera in musica del Seicento,* di Amerigo Scarlatti in « Musica e Musicisti »).

Anche Domenico Bernini, riferendo di suo padre scenografo, attore e autore scrive:

« Nella celebre commedia dell'*Inondazione del Tevere,* fece comparir da lontano gran copia di acque vere, quali, quando più pareva che si confacessero all'azione, venendo a rompere alcuni argini, che l'arte del Cavaliere (Bernini) aveva già renduti deboli a quest'effetto, sboccarono nel palco e già traboccarono con impeto verso il teatro degli ascoltanti, i quali appresa quell'apparenza per una vera inondazione, tanto si atterrirono, che, stimando ciascuno disgrazia ciò che era arte, chi frettolosamente alzossi per fuggire, chi salendo sui banchi cercò di farsi superiore al pericolo, e colla medesima confusione camminavano ancora tutte l'altre cose fra di loro, quando, ad un tratto, coll'aprirsi di una cataratta rimase tutta quella gran copia d'acqua assorbita, senz'altro danno degli uditori, che del timore ».

E altrove: « In un'altra commedia nominata *La Fiera* fe' rappresentare nel palco un carro carnevalesco con accompagnamento di torce a vento. Un di quei che portava la torcia e di cui era ufficio far burla, fregò e rifregò la sua torcia a una scena, quasi dilatar volesse maggiormente la fiamma, com'è solito farsi sopra le pareti dei muri. Alcuni degli uditori, et altri ancora dentro le scene, forse credevano ch'ei si fermasse pel pericolo che vi era di accender il fuoco alle tele. Dal fatto e dalle voci nacque nel popolo qualche timore che appena concepito degenerò tosto in spavento, poichè videro la scena e con essa ancora buona parte dell'altre ardere con artificiosa et innocente fiamma ».

Danari di Re!

Attesta il Zanotti: « Sono i Bibiena uomini di sì vaste e magnifiche idee che

Foto Bragaglia. « Ob. Heliar Voiglander ».

si sembrano nati per servizio di Re e d'Imperatori, così perchè si possono adempiere le loro idee, nulla meno ci vuol del danaro di un Imperatore o di un Re ».

Alfonso di Maniago, gesuita, riferisce: « Quello che veramente appaga e tutti confessano esser cosa sorprendente è lo scenario. Di questo la riuscita è corrispondente a tutta l'aspettazione grandissima in cui erasi messa quest'opera memoranda. L'autore è il sig. Antonio Bibiena, già conosciuto per maestro nel dipingere scene. Ma per Bologna, sua Patria, ha voluto metter fuori il non *plus ultra* dell'arte. Ne ha fatto ben dodici mutazioni, ma una più spettacolosa dell'altra, sopra tutte quelle del ponte del Tevere dicon essere arcimirabile. Poichè dovendosi rappresentare che questo ponte si ruppe per lo combattere dei Romani contro gli Etruschi, tal rottura passa ogni dire et ogni imagine ».

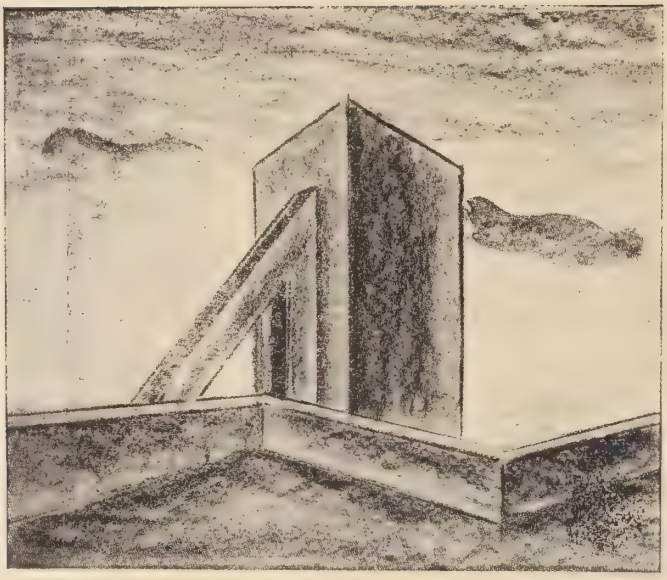
« Stupire lo stesso stupore ».

Come il teatro s'appoggiasse all'apparato, per raccomandare il valore letterario alla pratica scenica, ce lo spiega anche l'Abate Perrucci:

« Con le gale moderne, tenendo sospesi gli animi con le stravaganze degli avvenimenti, viluppo dell'intreccio, equivoci continuati, metafore bellissime, e sali mordaci; a che voler camminare su le seccagini degli Antichi, e rivestire gli Scheletri quasi che fusse così povero d'ingegno il Mondo, che non sapessero sempre cose nuove inventarsi, e alle inventate sempre nuove aggiungerne? » (« Dell'*Arte Rappresentativa* », pag. 43).

Le basi teatrali del movimento e della sorpresa.

Ma se il teatro fatto meraviglioso dalle macchine, appariva classico nel Seicento, classico appare a noi in occasione del mio Palcoscenico Multiplo, nella urgenza, che soffriamo, di rinnovare la rappresentazione sempre tenendoci alle basi teatrali del movimento. Si trattava, allora, come oggi, di perfezionare i mezzi antichi e di superare i prodigi. « Perchè poi gli antichi non videro come ha potuto l'arte inventare le metamorfosi in scena di strasformarsi in Aquila, Leone, Serpente ed altro, avendolo per impossibile, l'esclusero, benchè avessero le loro macchine tra le Regole dei Teatristi antichi; oggi che l'arte è giunta a tanta eccellenza, che ci fa vedere ciò che l'occhio appena può chiedere e si fa con tanta sollecitudine e destrezza che sembra farli per arte magica. Io queste belle stravaganze non scluderei da' Teatri essendo fatte usuali, e tanto



comuni che fanno stupire lo stesso stupore: anzi l'arte supplittrice della Natura tante ne va di giorno in giorno inventando, che per tante stravaganze può dirsi l'Arte della natura più bella » (Perrucci, p. 136).

L'« arte più bella della natura ».

L'« Arte più bella della natura » non è l'ambizione della pittura col colore luminoso che darà un carattere proprio, originale, alla scena moderna? Le macchine anch'esse perfette vinceranno la natura col fare ciò che nella vita sarebbero miracoli. « I voli e le macchine ordinarli agli architetti che ne prenderanno l'aura del Poeta, acciò che siano vaghi, sicuri, maestosi e ammirabili e non ridicoli e pericolosi come alle volte avviene per l'imperizia dell'Ingegnieri e mal pratica degli artieri, che v'assistono. Il voler far l'Opere senza alcuna ostentazione, con una scena dipinta col carbone, parata di tela da cucina, è proprio da mont'in banco, ed alcuni Istrioni, che castellegiando come Zingari, accattono il vitto delle genti idiote, come meglio possono, e questi sono coloro che infamano maggiormente la commedia vestendo le donne da huomo per le Piazze tanto vietato dalla legge, come avvertì la *Glosa in l. si decipiendi, ff. ad S. C. Velleianum,* del che tanto si lagna il Garzoni nella sua Piazza Universale. Essendo dunque il Teatro una parte costituita della comedia, come dice Aristotile nella sua poetica consistere la comica in apparati, personaggi e Locuzione » (Perrucci, p. 31).

Un problema tecnico.

Il problema tecnico sbocca sopratutto per l'arte nella questione estetica. Esso s'impone anche al Perrucci, sulla fine del secolo, un problema di perfezione dell'esecuzione scenica. « Ogni studio è posto rintracciando la strada di far riuscire al possibile una rappresentazione di qualsiasi genere, priva di quei difetti de' quali sogliono abbondare i Palchi per l'imperizia di chi gli addottrina, e di chi vi s'applica, scorgendosi oggi far poco stima d'uscire in Scena di chi è povero d'abilità, mendico di sapere, scarso d'ingegno, nudo affatto di letteratura ».

E la gloria del secolo d'oro dell'arte teatrale fu in fatti sopratutto gloria della ingegneria posta al servizio del sogno fantastico dell'esecutore di spettacoli. Fu allora che la meccanica classica tolse un perfezionamento assoluto che noi non raggiungeremo mai anche con la nostra elettricità perchè intanto non avremo mai tanta profusione di tesori per il grandioso teatrale, e poi perchè è noto che i sistemi elettrici non sono infallibili, mentre la operazione teatrale deve esserlo. Può esserlo, appunto, con i vecchi sistemi di orga-

Foto Bragaglia. « Ob. Heliar Voiglander ».

ni e di binde ma allora noi non avremo inventato niente davero! neanche il rimodernamento elettrico. « Io non posso nè ardisco dire, che le nostre machine siano migliori dell'antiche, e fatte con più maestria, e vaghezza, per lo tristo proverbio *facile est inventis addere,* ad ogni modo vedendo dubitare gli antichi di far volare un Carro, e nelle trasformazioni acciocchè non riuscissero fredde, e scorgendo noi fatte con tanta arte e vaghezza, mi do a credere che l'abbiano superato in quello, come in molte altre arti meccaniche »
(Perrucci, pag. 54).

Il melodramma e l'apparato.

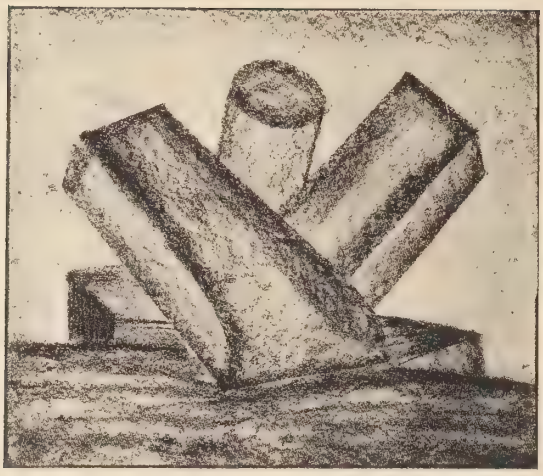
La gloria infatti d'aver ritrovato le macchine teatrali antiche romane, è tutta del seicento: ma sarà tutta degli « ingegneri teatrali » d'allora, la paternità ancora di tutte le innovazioni che vorremo aggiungervi.

I « teatri di macchine » degli architetti seicenteschi hanno già realizzato il realizzabile.

Fausto Torrefranca, riportato avanti è preceduto nel suo giudizio dal nostro Perrucci:

« Non vi è dubbio che l'onore principale, e la gloria maggiore in questi melodrammi è de' Musici degli Architetti e de' Ballerini avendone la minor parte il poeta, dilettandosi più l'uditorio di vedere gli atti apparenti, come dissi con Oratio, che d'udirli; ad ogni modo poca gloria non è haver ritrovato tante invenzioni di macchine, dando la materia all'arte di adoperarle ».
(Perrucci P. 59).

L'intermezzo era mitologico o allegorico, ma non aveva regole di proporzioni e di genere. Ciò che diceva era di secondaria importanza. Qualche volta fu anche dato a stampa, ma perchè eccezionalmente, la misura del « framezzo » aveva superato il normale uso. Queste « comedie » venendo recitate alternativamente con la commedia del cartello, atto per atto, formavano proprio nella serata « un secondo incomodo ». Ma trattavasi di onorare fino all'errore e alla confusione, la dea teatrale varietà e una volta si giunse perfino ad esigere due palcoscenici per alternare un atto della *Mondragora* e uno dell'*Asinolo* montando la scena del terzo mentre si recitava il secondo, con il criterio appunto, del Palcoscenico Multiplo. Dev'esser sortita una discreta confu-



Un primo esempio di intermezzo

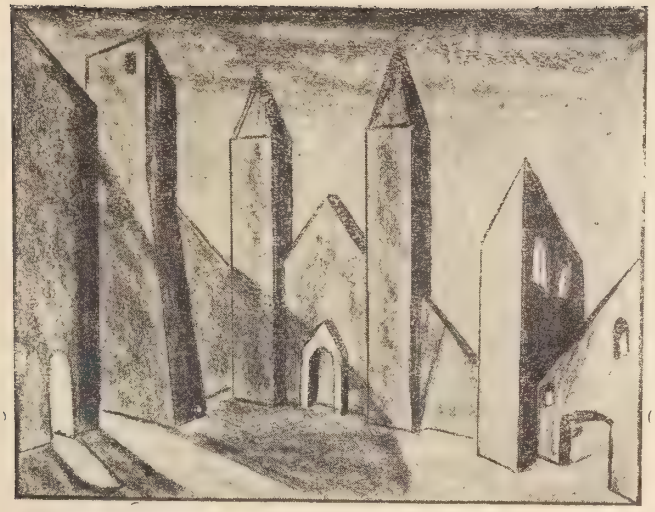
sione nella mente degli spettatori, con la mescolanza di quelle diverse commedie, ma certo non è sortita la noia. Il curioso Intermedio Sesto delle *Pellegrine* darà un primo esempio. Si inizia con una trasformazione a vista, con « spillatura » o altra mutazione istantanea (scena con mutanze). « Caschi la scena o si volga (*col sistema, forse, dei periacti antichi*), e resti il tutto parato a verzura d'allori, e nel mezzo del proscenio si vegga un tempio tondo retto da colonne, con un altare tondo in mezzo. Ed esca la Poesia, e abbia seco le Nove Muse con istromenti da sonare, e venghin sonando, e con loro li personaggi che uscirono a tutti li intermedii passati, e le Muse e le parti della Poesia e li Stili abbino in mano tutti aste, le quali abbino in cima tavolette co nnomi di poeti toscani, e una delle Muse abbi uno vaso d'incenso e l'altra uno di fuoco; e di più sienvi figurati, per cantare, quattro poeti toscani, cioè Dante in abito suo, il Petrarca e messer Giovanni Rucellai in abiti canonici, e l'Ariosto, tutti messi in mezzo dalle sopradette persone, e attelati tutti forma teatrale ».

L'importanza del costume e la bellezza dei figurini.

Il costume teatrale era un fattore importantissimo. Mai più bei figurini noi vedemmo e lo sanno Bakst e gli altri che tanto vi hanno attinto oggi quanto vi attinsero allora i pittori teatrali di tutti i paesi.

« Si deve insomma in ogni forte di Tragedia, o di Comedia, o Tragi-Commedia, o di Pastorale, o Boscareccia, come vogliono alcuni chiamarla, adattarsele i vestimenti proporzionati, asserendo il Filosofo esser l'apparato una delle parti sustanziali, e questo consistere nella costruzione della Scena, nelle vesti de' Rappresentanti, ecc. » (Perrucci pag. 42).

In una lettera del Castiglione si legge una famosa descrizione di un intermezzo. « Le intromesse furon tali. La prima fu una moresca di Jasòn, il quale comparse nella scena da un capo ballando, armato all'antica, bello, con la spada e una targa bellissima; dall'altro furon visti in un tratto dui tori tanto simili al vero, che alcuni pensarono, che fosser veri, che gittavano fuoco alla bocca. A questi s'accostò il buon Jasòn, e feceli arare, posto loro il giogo e l'aratro: e poi seminò i denti del dragone; e nacquero appoco appoco del palco uomini armati all'antica, tanto bene, quanto credo io che si possa: e questi ballarono una fiera moresca, per ammazzar Jasòn: e poi quando furono all'entrare, s'ammazzavano ad uno ad uno; ma non si vedevano morire. Dietro ad essi se n'entrò Jasòn, e subito uscì col vello d'oro alle spalle, ballando eccellentissimamente: e questo era il Moro; e questa fu la prima intromessa. La seconda fu un carro di Venere bellissimo, sopra il quale essa sedea con una facella sulla mano nuda. Il carro era tirato da due colombe, che certo pareano vive:



Giulietta e Romeo.

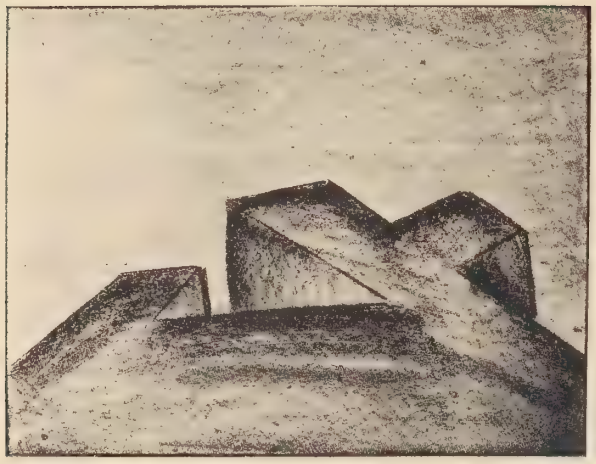
Una famosa descrizione di intermezzo.

e sopra esse cavalcavano dui Amorini con le loro facelle accese in mano, e gli archi e turcassi alle spalle. Inanti al carro poi quattro Amorini, e dietro quattro altri, pur con le facelle accese al medesimo modo: ballando una moresca intorno, e battendo con le facelle accese. Questi, giungendo al fin del palco, infocarono una porta, dalla quale in un tratto uscirono nove Galanti tutti affocati, e ballarono un'altra bellissima moresca al possibile. La terza fu un carro di Nettuno tirato da due cavalli, con le pinne e squame da pesci, ma benissimo fatti. In cima il Nettuno col tridente, ecc. dietro otto mostri, cioè quattro inanti, e quattro dappoi, tanto ben fatti, ch'io non l'oso a dire: ballando un brando: e il carro tutto pieno di fuoco. Questi mostri erano la più bizzarra cosa del mondo; ma non si può dire, a chi non gli ha visti, come erano. La quarta fu un carro di Giunnone, pur tutto pieno di fuoco, ed essa in cima con una corona in testa, e un scettro in mano: sedendo sopra una nube, e da essa tutto il carro circondato, con infinite bocche di venti. Il carro era tirato da due pavoni tanto belli, e tanto naturali, ch'io stesso non sapea, come fosse possibile: e pur gli avevo visti, e fatto fare. Inanti due aquile, e due struzzi: drieo due uccelli marini, e dui gran pappagalli di quelli tanto macchiati di diversi colori: e tutti questi erano ben fatti, monsignor mio, che certo non credo, che mai più si sia finto cosa così simile al vero; e tutti questi uccelli ballavano ancor loro un brando, con tanta grazia, quanto sia possibile a dire, nè immaginare. Finita poi la Commedia, nacque sul palco all'improvviso un Amorino di quelli primi, e nel medesimo abito, il quale dichiarò con alcune poche stanze la significazione delle intromesse; che era una cosa continuata, e separata dalla Commedia: e questa era; che prima fu la battaglia di quelli fratelli terrigeni, come or veggiamo, che le guerre sono in essere e tra li propinqui, e quelli che dovriano far pace; e in questo si valse della favola di Jasòn. Dipoi venne Amore, il quale del suo santo fuoco accese prima gli uomini e la terra, poi il mare e l'aria, per cacciare la guerra e la discordia, e unire il mondo di concordia. . . . . Dette le stanze, e sparito l'Amorino, s'udì una musica nascosa di quattro viole, e poi quattro voci con le viole, che cantarono una stanza con un bello aere di musica, quasi una orazione ad Amore; e così fu finita la festa con grandissima satisfazione e piacere di chi la vide».

Figurini di animali.

A Napoli.

Un'interessante spettacolo che viene dal Croce (*Teatro di Napoli* p. 70) è il Dramma del Vesuvio. Esso è importante perchè ancora Giacomo Torelli non



aveva dato a Venezia le sue meraviglie, sebbene noi ricordiamo che il Teatro del Globo di Shakespeare fu distrutto dall'incendio causato da un fuoco vero che il gran teatrante aveva fatto accendere in una scena per maggior effetto. E ricordiamo l'allagamento del pubblico avvenuto due secoli prima alla rappresentazione di un Mistero al Teatro dei Fratelli della Passione, a Parigi, causato da un grande effetto d'acqua vera in scena.

L'incendio del Monte Vesuvio.

(Da l'incendio del Monte Vesuvio rappresentazione spirituale, composto (*sic*) da un devoto sacerdote) Antonio Glielmo e data in luce da Lazzaro Scoriggio, in Napoli, 1632. (Dall'atto 2° scena 4. 5. 6.)

Triglio, Finetto, Fanciulli, Giovan Camillo, Rustico, Penitenza, Vesuvio

Triglio — Presto, presto! Vieni a vedere come fa bello.

Finetto — Dov'è Dov'è?

Triglio — Eccolo in quella parte del Monte.

Finetto — Che cosa può essere mai quella?

Triglio — E' fumo e fuoco: che cosa vuol essere?

Finetto — Già lo vedo; ma chi sarà che accende tanta gran fiamma?

Triglio — Sarà qualcuno che avrà freddo soverchio e si vuole riscaldare.

Finetto — Non è fuoco da riscaldarsi quello.

Triglio — Forse i pastori faran festa e fumo per aver ucciso qualche lupo.

Finetto — Appunto! questo mi par fumo e fuoco d'inverno non di pastori.

Triglio — O come sei semplice! l'Inferno sta sotto di noi, non sopra il Monte Somma.

Finetto — Ma il fuoco dell'inferno sbocca per quella voragine.

Triglio — E perchè non usciva prima?

Finetto — Perchè adesso forse s'avvicina il giorno del giudizio.

Triglio — Ancora non è venuto l'Anticristo.

Finetto — Chi lo sa? Forse è venuto, ma dimora in qualche paese lontano incognito da noi.

Giovan Camillo — Fuggir conviene questo pericolo, che non si burla. Io pur lo dicevo e non ero creduto. Fuggite, fuggite se non volete morire.

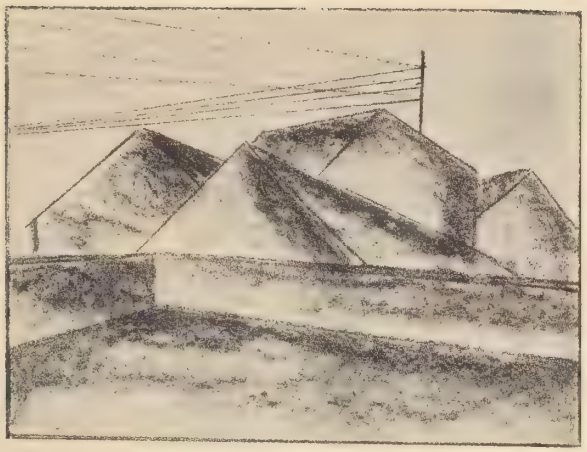
Finetto — Non te lo dissi io?

Triglio — Il fuoco sta sul Monte ed io sto qui giù: che timore posso avere?

Giovan Camillo — Fuggite, presto, che il fuoco scenderà qui basso e distruggerà ogni cosa.

Finetto — Se tu vuoi restare, muori quanto ti piace, ch'io vò salvarmi.

Triglio — Eh, che voi volete burlarmi e farmi atterrire. Che fosse mai parasacco?



Vesuvio — Chi fia che non tema il fuoco dell'inferno?

Triglio — Santa Maria, salvami! La montagna non burla.

Vengono chiamati come ministri dell'ira divina Asmodeo, Belzeboth e Astaroth, dando loro istruzione di « spianare e distruggere Massa Pollena, San Giorgio, Resina, le due torri dell'Annunziata e del Grego, Bosco Ottaiano » e gli altri luoghi. Terremoti ed eruzioni si susseguono negli atti seguenti, e fuga di gente e morti e pianti e preghiere; e si vedono episodi di avari che tornano indietro per prendere i loro tesori e perdono corpo e anima, o di ladri che frugano tra le macerie e restano schiacciati.

Un aneddoto interessante.

Un aneddoto interessante che denota lo spirito dell'epoca e il puntiglio professionale dei macchinisti per i quali nulla doveva essere impossibile, è narrato dal Croce, sempre nei Teatri di Napoli (p. 162).

La scena (lavoro del più celebre coreografo di quei tempi, Pietro Righini), presentava un magnifico tempio con due larghe gradinate, circondato da portici che formano una grande piazza; e tra gli intercolonni si scorgeva da un lato il bosco sacro alle deità e dall'altro la marina di Sciro.

Il coro delle baccanti cominciò:

Ah, di tue lodi al suono,
padre Lieo, discendi;
ah, le nostre alme accendi
del sacro tuo furor!

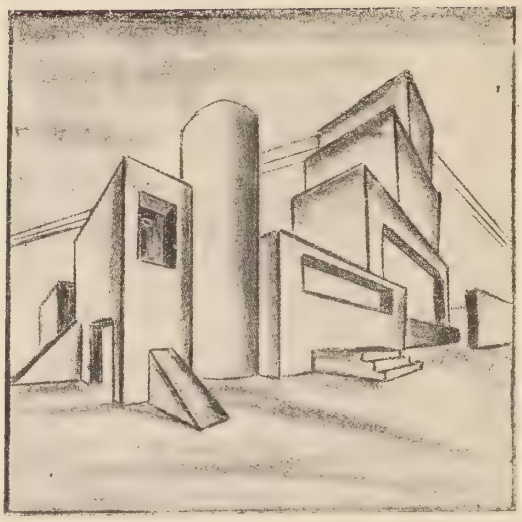
E vennero innanzi Anna Peruzzi « Deidamia » e Vittoria Tesi « Achille » e Deidamia palpitò a scorgere da lungi apparire le navi che recavano Ulisse: « Achille è teco ».

L'ammirazione che destò il nuovo teatro.

L'ammirazione che destò il nuovo teatro, compiuto in tempo così breve da parer miracolo, dove' dar origine alla leggenda, narrata dal Colletta; che il re, lodando in pubblico la sera dell'inaugurazione il Carasale, notò che « sarebbe stato maggior comodo della regal famiglia passare dall'uno all'altro edifizio per cammino interno. E il Carasale abbassò gli occhi, ma, al termine dello spettacolo, si ripresentò all'uscita del palco, pregando il re di « rendersi alla reggia per interno passaggio da lui bramato ».

« In tre ore abbattendo mura grossissime, formando ponti e scale di travi e legni, coprendo con tappeti ed arazzi la ruvidezza del lavoro, con pannaggi, cristalli e lumi, l'architetto fece bello e scenico quel cammino: spettacolo quasi direi più del primo lieto e magico per il re ».

Nella stessa opera B. Croce ci informa appunto dello sviluppo che questo secolo dette anche nel meridionale allo spettacolo all'italiana.



Gl'inglesi della Florida, dramma del Federici, in cui l'autore (che pure aveva tanta pompa di scene, tante opere militari, tante grotte sotterranee, e perfino una completa miniera dove si vedevano gli indiani costretti dagli inglesi a cercar l'oro, tante battaglie di terra e di mare, che lo spettatore stordito dagli scoppi e dal fumo appena poteva accorgersi della miseria del dramma » (*T. di Nap.,* pag. 233).

Altrove il Croce ci ricorda de *Il Colombo* che fu dato nel 69 ai Fiorentini, spettacolosissimo, seguito da *Gli empi puniti* ossia *Il ritorno di Colombo nel Messico,* e il *Vasco di Gama,* mentre « al Nuovo », tra il 71 e il 73 il Cerlone mise in scena l'amore vendicativo e il Kouli-Kann, tratti da opere del Chiari e l'Aladino, il tiranno cinese, l'Arsace: anch'essi con spettacoli grandiosi, talchè fu stupore (egli dice) come su un piccolo teatro si potesse vedere « l'assalto della città d'Issotismo con cento e più combattenti cadute di smisurate muraglie, ridotte in pietra, percosse dagli arieti, macchine, scalate e altre mille azioni diverse in un sol colpo d'occhio vedute ». (*T. di Nap.,* pag. 225).

Gli « intermedi » a Napoli.

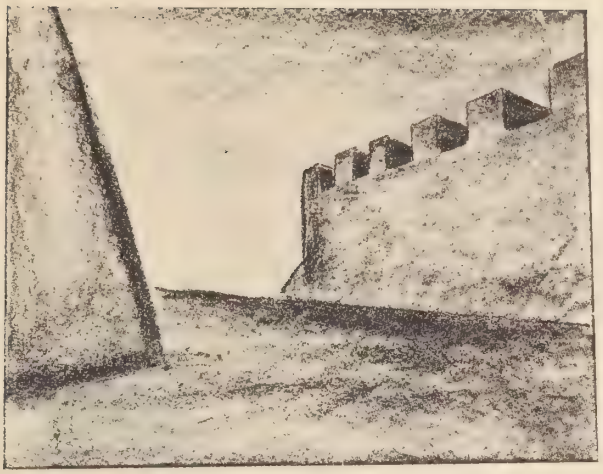
A Napoli, in quel tempo, gli « intermedi... composti di balletti spagnuoli e ragionamenti italiani, in un medesimo istante all'orecchio ed all'occhio furono di sollazzo ». Si parla di « intermedi apparenti e macchine Giranti ». (Citazioni dei Giornali dell'Imperiale (*Atti di Soc. Lig. di St. P.* vol. XXIX, 1898, p. 576, 592 riportate dal Croce - *Teatri di N.,* p. 73).

Nel 1643 vediamo al 21 dicembre *La Veremonda l'Amazzone d'Aragona* poesia di Bisaccioni, rimaneggiata da Zorzisto con musica di Fr. Cavalli, la quale grandiose « apparenze » con macchine e balli di Giambattista Balbi, data già a Venezia (pubblicata da Mollo a Napoli, 1652). Vedi Allucci, *Drammaturgia,* 1775 *c.* 811, Fruidoro, *Successi,* pag. 436, Galvani, p. 33.

Dato l'incremento degli spettacoli di macchine era logico che il T. San Bartolomeo, riaperto alla fine del 600 fosse rifatto « bello e ricco e capace *d'ogni gran macchina teatrale* » (Conforti, Giornali, Ms. cit. da B. Croce, *T. di Nap.* pagina 120).

Perfino nel Monastero di Monteoliveto a Napoli, nei primi anni del 700 nel nuovo refettorio era stata collocata « una famosa scena *con mutanze,* dipinta da Nicolò Rossi, celata da un'antiscena » (Parrino, *Le istoriche curiose notizie di Napoli* - Napoli, 1716, p. 86).

E da Napoli gli spagnuoli avevano condotto a Madrid in quel tempo il fioren-



tino Braccio del Bianco, il quale compiva in quei teatri tali meraviglie di meccanismi e di « mutanze » da farlo sospettare alleato del diavolo; non solo, ma da condurlo a morte per veleno, accusato appunto di una quantità di invenzioni idiote dagli spagnuoli di quel tempo.

Gli spettacoli promossi da Mazzarino.

Ma l'esempio più famoso che noi possiamo ricordare, interessante anche perchè si collega alle origini del melodramma, costituendo la prima rappresentazione d'opera offerta all'estero, è la rappresentazione della *Finta Pazza,* libretto di Giulio Strozzi, musica di Francesco Sacrati, macchine e scene di Giacomo Torelli « mai viste prima ».

« L'an 1647 le Cardinal Mazarin qui vouloit introduire en France les divertissements d'Italie fit venir des comédiens de là les monts qui raprésentérent au Palais Royal Orphée Euridice en vers italiens et en musique, avec de mervilleux changements de théâtre, et des machines qu'ont n'avoit pas encore vûes ».

L'allestimento rese lo spettacolo « la cosa più piacevole del mondo »:

« L'an 1645 la reine regente Anne d'Austriche, au milieu des soins qu'elle prenoit pour conduire de l'Etat, voulant faire gouter à ses peuples ces agreables divertissements de la Musique Dramatique que l'on goûtoit en Italie, demanda au Duc de Parme le Signor Jacopo Torelli, qui s'étoit rendu celebre par les décoratione et les machines qu'il faisoit paroitre en ces representations. Il était alors a Venise, d'ou le Duc de Parme le rappella, et ayant apporté la piece d'Achille déguise en femme, sous le nom de la Philis de Sciro, composée par Giulio Strozzi, sous le nom de Festa teatrale della finta pazza, piece tout-à-fait differente de la Philis de Sciro, il l'a fit representer au petit Bourbon devant leurs Maestez. Cette piece est divisée en trois parties, aux quelles donne le nom d'Actions. Actione prima, Actione secunda, Actione terza. Les voix qu'on avoit fait venir d'Italie rendirent cette action la plus agreable du monde, avec les diverses changemens de scene, d'allées di Cyprez, de Palais, de Places pubbliques, et de Jardins.

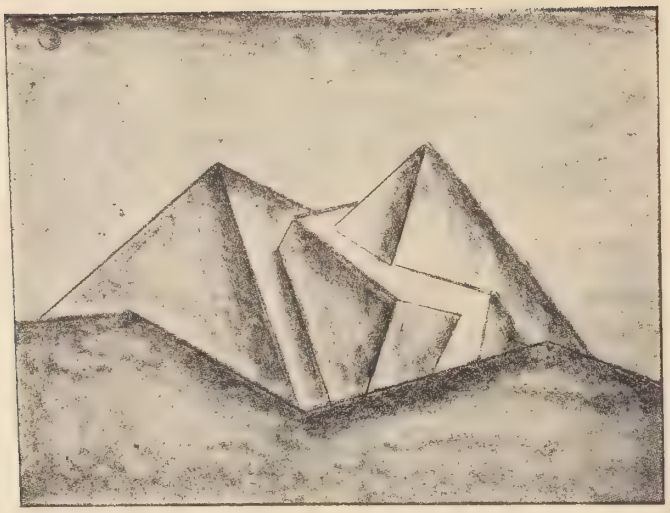
Giacomo Torelli.

Les Divinitez qui parurent en l'air, les vols, et les autres machines qu'on n'avoit pas encore vues en France, surprirent agreablement les esprits ».

(Da Ademollo: *Fasti della Mus. It.*, pag. 17).

Nell'Opera italien del Castil Blaze si legge ancora:

« Richelieu morts, l'opera vint bientôt s'installer a Paris. Le 14 décembre 1645, le cardinal Mazarin y fit représenter la Festa teatrale della Finta pazza, joyeseté de Giulio Strozzi musiqueé par Francesco Sacrati de Parme, décors



Musici e ballerini italiani.

et machines de Torrelli, gentlhomme de Fano, exécutée au Petit Bourbon par des chanteurs des danseurs arrivés out exprès d'Italie. C'etait une comédie lyrique, un opéra bouffon; une parade musicale, un mélodrame où le noble se melait au comique, en dont les intermedes présentaient un ballet se singes et d'ours une danse d'autruches, une entreée de perroquets ».

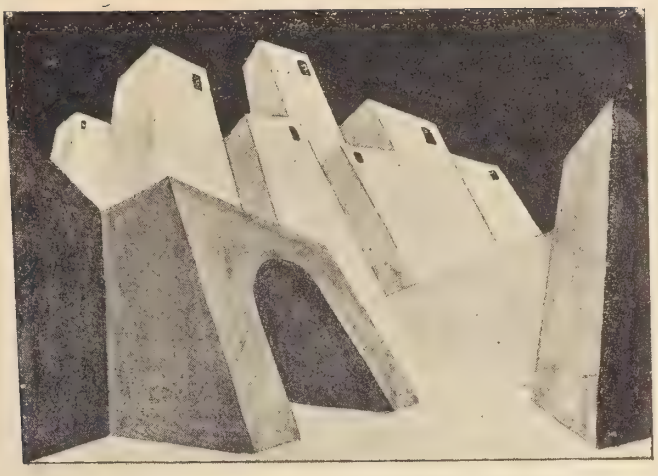
E nell'*Histoire de la musique dramatique* dello Chouquet: « Les chanteurs et baladins qu'il (Mazzarino) fit venir à Paris débutérent le 14 Décembre 1645, à salle du Petit-Bourbon. La piéce qu'ils représentèrent était intitulée: la Festa teatrale della Finta Pazza. Cette oeuvre singulière de Jules Strozzi que Jacques Torelli embellit de ses machines, était en partie déclamée et en partie chantée. Marguerite Bertolazzi s'y distingua comme cantatrice, surtout dans le prologue, et chaque acte contenait un divertissement imagine par La Bella et dont caractere mérite d'être rappeler: — « Un ballet exécuté par « des singes et des ours, terminait le premier acte. A la fin du second ou vo- « yait une danse d'autruches qui se baissaient pour boire à une fontaine. Le « spectacle finissait par un pas des quatre indiens offrant des perroquets à « Nicòmède (sic) qui a reconnu Pyrrhus pour son petit fils. Ce ballet des « perroquets et des indiens produsit la plus vive sensation: on admirs le volde « ces oiseaux qui déscrivaient dans l'air des cercles reguliers se combinant « avec les pas et les évoluptions des danseurs. Les décors parurent aussi fort « beaux: on remarqua particulierement celui du port de Scyros, de vant « lequel on voyat voguer des navires qui se croisaient dans leur marche, « et le magnifiche décor qui rappresentait les jardins du roi Nycomede, où « se donnait la fête indienne »

Giacomo Torelli faceva da padrone.

Osserva l'Ademollo che Giacomo Torelli la fece forse « un po' troppo da padrone » sull'opera: infatti il Menestrier non registra neanche il nome del compositore della *Finta Pazza*: « le bizzarrie coreografiche, le meraviglie sceniche aggiuntevi da Giovanni Battista Baldi (1) e da Giacomo Torelli, cambiarono il nostro melodramma in una *commèdie à machines*: ma se avesse sdegnato di acconciarsi alle esigenze dei Ballets de cour, la musica italiana non attecchiva a Parigi, e ne' suoi fasti sarebbe mancata la gloria di aver dato via all'Opera francese. (Ademollo: *Fasti*, pag. 22-23).

Giacomo Torelli, architetto, matematico, ingegnere, poeta, pittore, fu il primo

(1) Lo stesso che allestì *Le Magie Aurore* di Giulio Cesare Sorrentino, a Napoli nel 1653 (cfr. Croce T. di Napoli p. 82).



a concentrare arti e scienze sopratutto per la magia teatrale dei rapidi cambiamenti di scene ricche (1) e forse per esse l'amore degli effetti e dei mezzi dedicandosi alla invenzione di questi per quelli.

Una leggenda.

Esiste una leggenda circa una sua « fuga » in Francia riportata anche dal Taschereau nell'Histoire de Corneille: « Ce Torelli auquel les prodiges de son art avaient valu le sornom du gran sorcier, était un architecte vénitien, qui avait inventé la manoeuvre à l'aide de laquelle on change toute une scene on un clin d'oeil. Cette invention lui valut un grand renom et des rivaux acharnés. Des hommes masques l'attacquerent une nuit pour l'assassiner, et grâce à une vigoureuse défense, il en fut quitte pour la perte de quelques doigts; effrayé de ce revenant bon de la gloire, il avait quitté l'Italie et était venu s'établir en France ».

Torelli, invece, abbiamo veduto che venne in Francia sì per virtù delle sue macchine, che lo fecero diventare « machiniste du roy »; ma non già perchè la gelosia dell'invenzione di queste non gli permettessero più di vivere in Italia.

Baltasarino da Belgioioso.

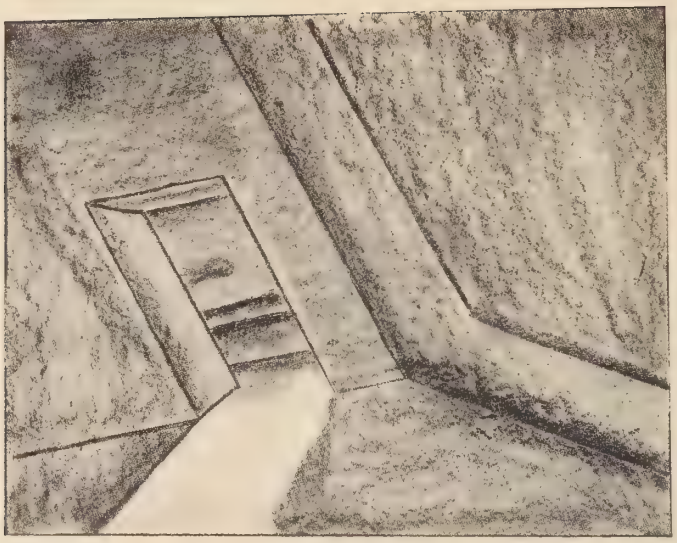
Mentre al Teatro del « Marais » una compagnia di comici italiani pensionati dal re dava gli spettacoli della Commedia dell'Arte, nel 1677 venne a Parigi Baltasarino da Belgioioso per dirigere alla Corte tutti gli spettacoli teatrali che allora, come tutti sanno, avevano carattere privato. In quest'epoca ancora per merito di italiani fu in Francia, la grande messa in scena. Gli allestimenti di Baltasarino furono *tant de Merveilles,* e costarono molto denaro. Solo il « Balletto Comico della Regina » e « Le avventure di Circe », spettacoli Baltasarino, costarono alla Corte di Caterina de' Medici un milione e cento mila scudi di spesa.

Meraviglie italiane in Francia.

I più memorabili allestimenti scenici che i registri delle spese reali segnano, son sempre opere di italiani. Questi, d'altronde, davano sempre spettacoli e da quel tempo cominciarono a influenzare il teatro francese, che dominarono per tanti e tanti anni.

Il famosissimo « Mariage d'Orphée et d'Eurydice ou la Grande Journée des machines » tragedia di Chappaton (1640) restò memorabile. I Bérain, i Ros-

(1) Vedi *Il Bellerofonte* - Dramma Musicale del Signor V. Nolfi rappres. nel Teatro Novissimo in Venezia da Giacomo Torelli da Fano, inventore degli Apparati. 1642 — e vedi: *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo di Venezia nell'anno* 1644 d'invenzione e cura di I. Torelli da Fano - Ven. 1644 G. Vecelio e M. Leni - foglio - frontes. fig. (Marco Boschin dis. et intagliatore).



Gli allievi degli italiani.

seau, i Moreau, scenografi francesi tra i migliori, furono tutti allievi di Torelli, di Vigoroni, di Servandoni.

Un altro esempio importante, per ciò che riguarda l'apparato del melodramma è l'« Orfeo e Euridice » del poeta romano Francesco Buti su musica di Luigi Rossi, rappresentato nel 1647. Dalle testimonianze dei cronisti che qui riportiamo nei luoghi riguardanti l'apparato e le macchine risulta tutto lo sviluppo d'una rappresentazione secentesca di dramma musicale.

Il La Valliéres in « Balletts », opéras et autres ouvrages lyriques, Paris, 1768, conferma anche per questo caso il « mai visto prima »:

Invenzioni teatrali sconosciute in Francia.

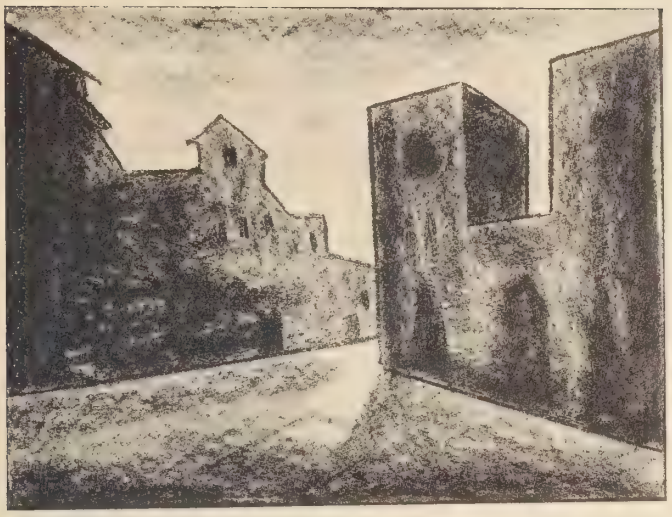
« Je n'ai que l'argument de cette tragi-comédie, qui était en musique en vers italiens; et qui fut representée devant Leurs Majestes le 5 mars 1647, avec les merveilleux changements de théâtre, les machines et autres inventions jusqu'à present inconnues à la France; je ne connois ni l'auteur de la musique, celui des paroles ».

Il Menestrier così descrive l'« Orfeo e Euridice »:

« Cette action commenca par deux gros d'Infanterie de pied en cap, qui représentaient deux armées, dont l'une assiegeoit une place, et l'autre la defendoit. Un pan de muraille de cette place étant tombé, donna l'entrée à l'armée française lors que la victoire descendant du ciel parut en l'air et chants des vers à l'honneur des armes du roi, et de la sage conduir de la Reine sa maire. Ce prologue n'était pas de l'action d'Orphée, il faissait une pièce detachée, ce que les italiens se sont permis assez souvent en ces représentation, comme en celle d'Antigone trompée par Alceste, de l'invention d'Aurelio Aureli, où le Prologue fait voir le Palais de la musique avec toutes sortes d'instruments... ». (*Anticone Delusa* di A. Aureli dato al T. S. S. Giov. e P. a Venezia nel 1660)

« Pour revenir à l'Orphée on fit dés la premiere scene un Bocage, dont'etendue et la profondeur sembloit surpasser plus de cent fois le tréâtre, et il parut dans le Bocage un Augure assis dans sa chaire, consultè par Endymios père d'Euridice, sur le succez que devoit avoir le mariage de sa fille avec Orphée excellent poète et musicien fils d'Apollon, sur quoi deux tourterelles emportées par deux vauntours, lui en ayant donné un mauvais presage ».

« Cependant la perspective s'étant ouverte, fit voir une table superbement servie pour les noces d'Orphée et Eurydice ».



Mutazioni e prodigi.

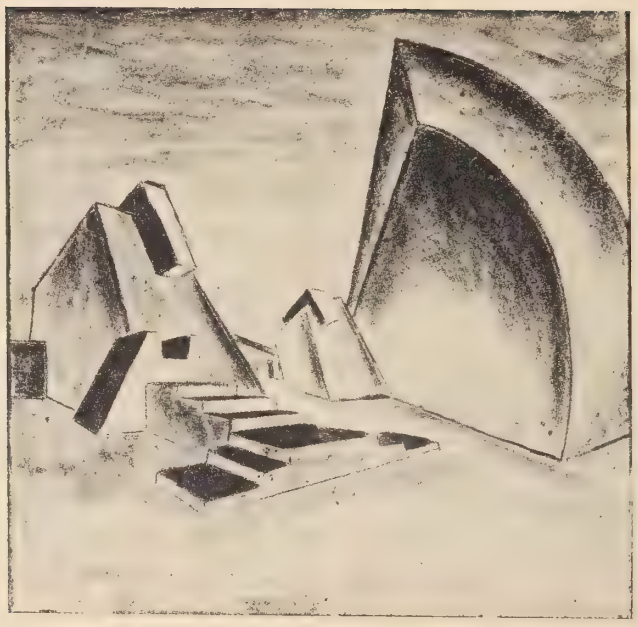
« Au seconde acte on vite paraître une superbe decoration de Palais, où l'on pouvoit remarquer toutes les beautez de l'architecture, et Venus s'étant changee en Vieille dans le temple de Protée, le Satyre impatient de tant de refus d'Eurydice, offrit son assistence à Aristée pour enlever cette belle au milieu de la danse qui se devoit faire dans le Jardin du Soleil. Ce Jardin parut aussitôt ».

« Un temple ayant changé tout d'un coup la face du théâtre, Endymion et l'Augure y vinrent pour sacrifier à Venus à dessein de l'appaiser ». E dopo altre azioni « La scene changea aussitôt de face ».

« Le Palais du Soleil qui faisoit alors la décoration du théâtre fut rempli des regrets d'Apollon, mêlez avec ceux des Nymphes, et finit la seconde partie de cette représentation. En la trosième on vit d'abord un desert affreux, des cavernes et des rochers avec un antre en forme d'allée, au bout des quels à travers l'obscurité, se découvroit un feu de pour; c'était au fond de cet autre qu'Orphée fondant en pleurs demandait aux Parques Euridice ».

Quindi « Junon descendit du ciel pour consoler Orphée » e « Les enfers où regne Pluton, firent un nouveau changement de scene » e qui vediamo che nell'inferno le ombre dovevano apparir ombre e i vivi, vivi con qualche trucco. Tanto che arrivato Orfeo « les ombres vinrent voir avec étonnement un homme vivant qui avait pû y penetrer s'adresser à Pluton qui seul regne sur les morts. Endymion vint mêler ses larmes à celles d'Orphée, sur la perte de sa fille lorsque la terre trembla, et l'ombre d'Eurydice paraissant pour tourmenter Aristée qui l'avoit voulu enlever, le poursuivit un serpent à la main, et le fit devenir furieux; son chant exprimant sa fureur, remplit de terreur la quatrième partie. Junon discendit du Ciel pour consoler Orphée, lui suggera des moyens pour retirer son Eurydice des Enfers, tandis que Venus triomphait de s'être si bien vengée. Les enfers où regne Pluton, firent un nouveau changement de scene; c'est là que touts les ombres vinrent voir avec étonnement un homme vivant qui avait pû y penetrer. Un ballet de tous les Monstres d'Enfer, sous cent figures extravagantes de Hiboux, de Bucentaures, de Haryes, et d'autres bêtes évayerent cette scene, lorsque Caron vint apprende qu'Orphée avait manqué de parole, ce qui fit retenir Eurydice dans les Enfers ».

E, appresso, sempre il Menestrier: « Jupiter irrité de la mort de ce chanteur divin, parut dans le Ciel pour lui décerner l'immortalité, et voulut que sa Lyre fit une constellation dans le firmament, sur quoi tout le théâtre retentit d'un



Hymne mélodieux pour exprimer que la vertu parfaite se doit entierement détacher de la terre et attendre sa recompense que du ciel. C'est ainsi que l'on fit sur la fin de cette représentation dont la nouveauté surprit également tout le monde par les changements merveilleux des décorations extraordinaires, et par le beauté du chant aussi bien que par la varieté des habits et des concerts, donna la pensée de renouveller ce spectacle aux noces de sa Majesté ».

Il Renaudot critico musicale della « Gazette de France » nel 1647 osservava anche lui: « Aussi l'artifice en était si admirable et si peu imitable par aucun autre le douceur de sa voix il fait mouvoir les roucheuns danser les arbres et le animaux les plus farouches ».

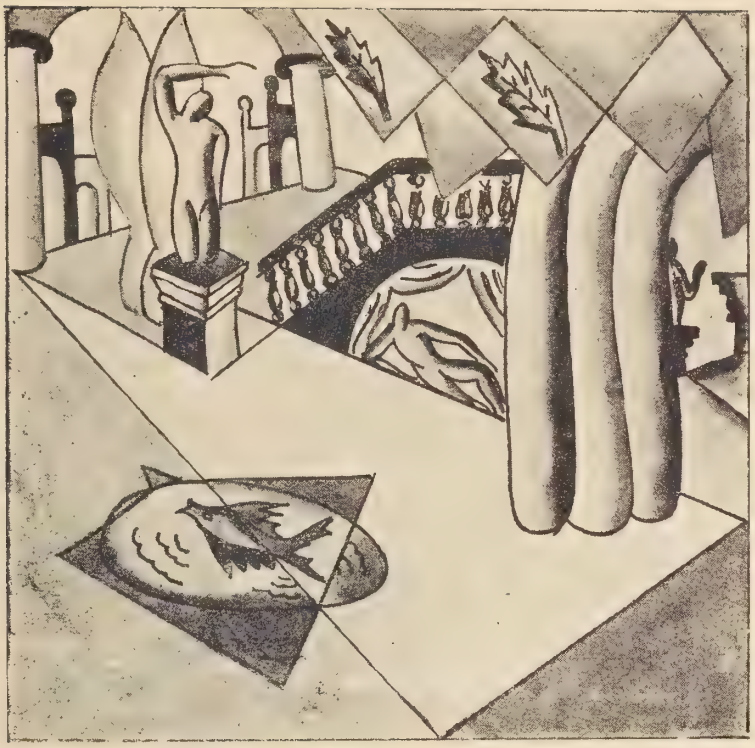
Osservazione del critico musicale della « Gazette de France ».

Madame de Motteville nelle sue « Memoires » scrive: « C'était une comédie a machines et en musique à la mode d'Italie, qui fut belle, et celle que nous avons déja vue, qui nous parut une chose extraordinaire et royale. Il avoit fait venir les musiciens de Rome avec de grands soins, et le machiniste aussi, qui était un homme de grande réputation pour ces sortes de spectacles. Les habits en furent magnifiques, et l'appareil tout de même sorte ».

Un sospetto dello Chouquet.

E' conveniente seguire ancora un poco in Francia rapidamente qualche altro ricordo della magnificenza teatrale italiana. Lo Chouquet (Hist. de la Mus.) si chiedeva: « Il successo di quest'opera (il Serse) fu data dalla passione degli spettacoli di macchine o che il pubblico cominciava ad amare le rappresentazioni ben condotte? ». Tutto quello era invero una grande novità perchè neanche gli italiani della « Comédie italienne » erano stati capaci di fare un incendio grandioso come il Dramma del Vesuvio per l'ultimo atto del Convitato di Pietra!

Descrive il Castil Blaze: « Le 26 Janvier 1654, on applaudit au Louvre, dans la galerie des Peintures, « Le nozze di Teti e di Peleo », de Butti, musique de Francesco Cavalli. Le 14 Avril suivant, on exécutait ce drame au Petit Bourborn. Les mêmes acteurs en donnerent des représentations publiques au théâtre du Marais, rue Vieuille du Tempre. On y voyait Promethée on châiné sur le mont Caucase, et le autour qui lui déchirant le coeur en battant des ailes. Chiron le centaure y galopait ».



Le rappresentazioni del Serse.

E l'ambasciatore Alvise Grimani, il 3 dic. 1660, a proposito delle recite del Serse scriveva: « Il Re procurando tener con Festini, Comedie, et altri divertimenti la Regina della giovialità, e vedendo allungarsi di lei la gravidanza principia d'averne rincrescimento, e mentre il Teatro per la grand'Opera dell'Ercole, che si prepara non potrà essere fornito si presto ha fatto apprestare d'improvviso in una sala vicina alle sue stanze una superbissima scena tutt'aggiustata e composta dei suoi ricchissimi addobbi ricamati d'oro, e d'argento di sommo prezzo applicati con grande maestria, et architettura, che fanno superba pompa, et ha fatto in essa recitare musicalmente quella del Xerse con molti Balletti, alla quale son intervenuto io pure con gli altri Ministri de Principi che ha fatto invitare e desiderato tutti vi si trovino, anco gl'Estraordinarij incogniti in luoco a parte » (Archivio di Stato di Venezia, Filza, 126 *Francia,* citato dall'Ademollo, Fasti, pag. 81).

Una macchina potente.

Così il padre Menestrier nel suo libro Des Ballets: « Il n'était rien de si magnifique que la première entrée; où̀x la scène des deux côte representait des Montagnes et des Rochers sur les quel étaient: couchez quatorze Fleuves soumis a la domination des François; dans le fond du théâtre se voyait la mer et dans l'air la Lune qui discendait dans une machine qui représentait son ciel. Cette machine venant à s'ouvrier, fit voir quinze Dames représentant quinze familles Impériales, dont est issuë la maison de France. Ce furent ces quinze familles qui firent la première entrée de Ballet, et plus rentrérent dans la machine qui les reporta dans le Ciel. Des Entrée de cette sorte donnent trois plaisirs à la fois, celui du spectacle, celui du chant et des concerts, et celui la danse, comme en cette occasion, où l'on vit des Montagnes, la Mer, le Ciel en même temps. La lune et les Fleuves chantérent et les quinze familles danserent. Le premier acte de cette représentation finit par Junon qui retournait au Ciel sur son cher tiré par des Paons, et des nuages qui l'environnaient .Elle fit tomber des tempêtes et la foudre, qui firent la troisième entrée de Ballet ».

Pelleas e Melisenda.

I dispacci dell'ambasciatore Grimani.

Ancora nei suoi Dispacci l'ambasciatore Grimani, parla dell'Ercole Amante del Cavalli, dato alla corte di Luigi XIV.

La ricchezza e la magnificenza non può essere maggiore: Oltre tutte l'altre cose il Re e la Regina, Monsiu, Duca d'Anegiou, Madamosella, le Precipesse sue sorelle, et altri della Corte comparendo ben al naturale, e una leggiadria la più bella, con la quale danzano poi nella scena medesima; Non astenendosi nemmeno la Regina dal ballare, benchè si creda certamente gravida, ma essendo così sana, e niente avendo patito l'altra volta, non vuole osservare molte riserve (14 febbr. 1662).

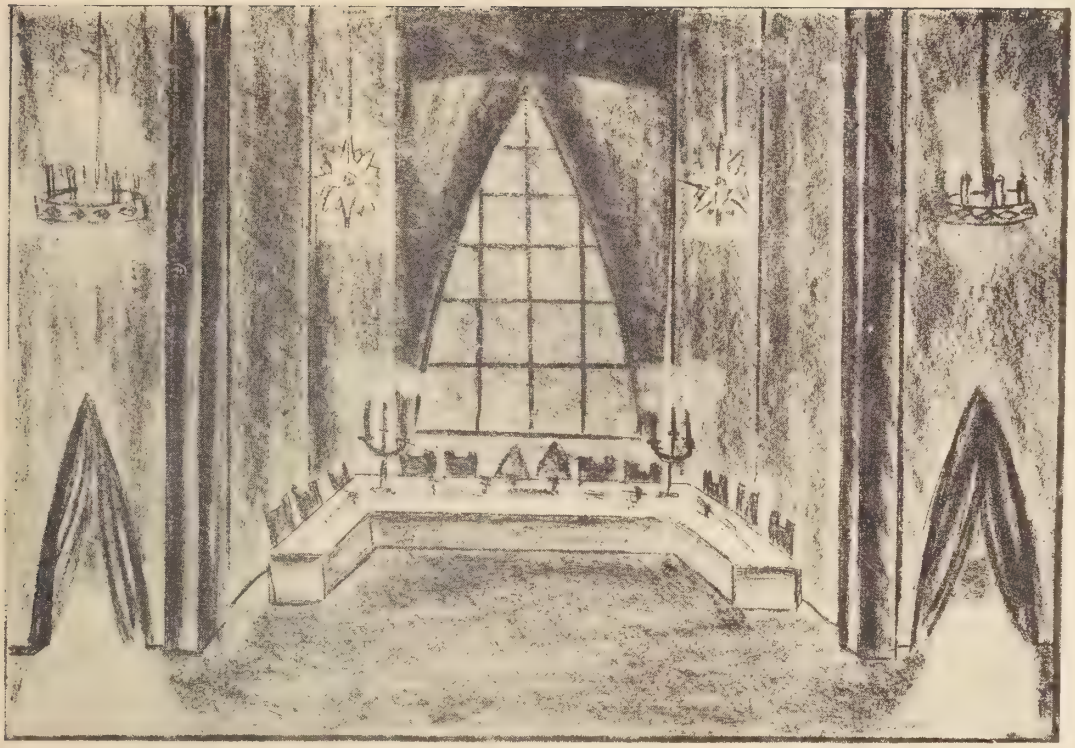
Gode il Re sentire a comandare l'Opera, essendo tanto costosa e fatta fare da lui (21 febbraio 1662, citato dall'Ademollo: *Fasti,* pag. 86).

« En revanche l'apparition de Louis XIV en soleil, dans le ballet final, ne passa point inapercue. Sous son costume éblouissant pourquoi ce monarque s'avancait-il majestueux et fier marchant du pas d'un vainqueur? C'est que le spectacle d'Hercule amoreux répondat aux idées grandioses qu'il avait conçues. Sur quelle autre scène que celle des Tuileries pouvait-on admirer une machine capable d'enlever plus de cent personnes à la fois? Où voir un enfer comparable à celui du premier tableau du cinquième acte d'Hercule Amante? ». (Choquet).

La Commedia dell'Arte a Parigi.

Abbiamo accennato che anche a Parigi la Commedia dell'Arte, nel primo grande periodo non aveva allestimenti sontuosi se confrontati con quelli descrittici dai su riportati cronisti. Tuttavia alcune complicazioni meccaniche di trucchi e di effetti di colpo, furono inserite, nel suo secondo periodo anche alle rappresentazioni della improvvisa.

Evaristo Gherardi, Arlecchino famoso, figlio di Flautino, autore di sei volumi in francese, sul proprio teatro, con illustrazioni che datano al 1697 ci lascia documenti grafici interessantissimi di questo periodo. Anche nel « *Recueuil des décoration et accessoires qui ont servi pour les répresentations jusqu'au* 1675 », di Léon Mahélot, si possono trovare tutte le notizie riguardanti le complicate scene che vediamo riprodotte nelle incisioni del Gherardi. Esse dicono il vero, Ciò che esse mostrano fu realizzato: non è soltanto illustrazione.



SHAKESPEARE. *Macbeth*

Commedia dell'Arte.

Per l'amatore della Commedia dell'Arte, come arte del comico, tutta fatta dagli sgambetti, balli, canti, suoni, lazzi, capriuole, acrobatismi stupefacenti e abilità stravaganti, applicate a una commedia che nello stesso tempo conservava tutte le risorse del patetico e del buffo dell'arte comica: per lo storico, il quale voglia stabilire i generi e vederli conseguenti alle regole e rigidi in esse, non è caro veder le contaminazioni dei caratteri costitutivi di un già determinato componimento. Trova egli quindi la deplorazione dei critici, Flaminio Scæla, perchè volle complicare l'apparato scenico della Commedia a soggetto.

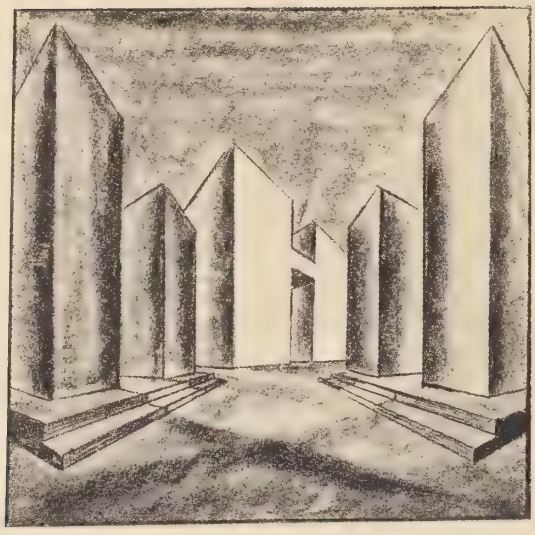
« La fantaisie extravagante, dont le recueil de Flaminio Scala nous a déjà offert quelques exemples, s'y donna pleine carrière. Les inventions étranger et monstrueuses, les machines, les pompes du spectacle, le chant, la musique l'emportèrent sur les combinaisons plus au moins ingénieuses du génie comique italien. Les anciens masques satiriques devinrent des personages de féerie. Les Fêtes théâtrales, dans lesquelles tous les genres se confondaient, remplacèrent et la comédie et la pastorale l'opera musicale proprement dit, et même l'ancien mystére ou tragedie sacrée. C'était la confusion dans le magnificence, une sorte de Babel dramatique ». (Molan, pag. 143).

E mi pare giusto.

Le trovate a sorpresa.

Le trovate a sorpresa d'ogni soggetto sono ingenue e curiose. In una incisione che dà la scena de *Les bains de la Porte S. Bernard* si vede una navicella che viene in porto sulle onde, bellamente tirata da tritoni, mentre sulla spiaggia il Dottore parla con Scaramuccia.

In un'altra, gli animali dei giardini di Circe, vestiti come Caterina de' Medici, sono graziosamente caricaturati. In un'altra Arlecchino-Mercurio vola in scena a cavallo di un'aquila... Un Pegaso volante... su un palo che lo fa star in aria a caracollare, soffia impressionanti fiamme da tutte le parti per spaventare i comici, e si piglia legnate a tutto andare. Da una strana lumaca



sorge Pulcinella, ne *Le Fate,* mentre alcuni strani orologi, con scatole misteriose e farfalle umane, ci suggeriscono le meraviglie di quella scena.

Per oltre un secolo, ancora, dovevano protrarsi i generi macchinosi teatrali. Essi, però, introdussero il senso della perfezione imitativi del vero e del fantastico, come accuratezza di esecuzione, coscienza rappresentativa meticolosa e raffinata.

Il libro di un direttore di scena dell'epoca.

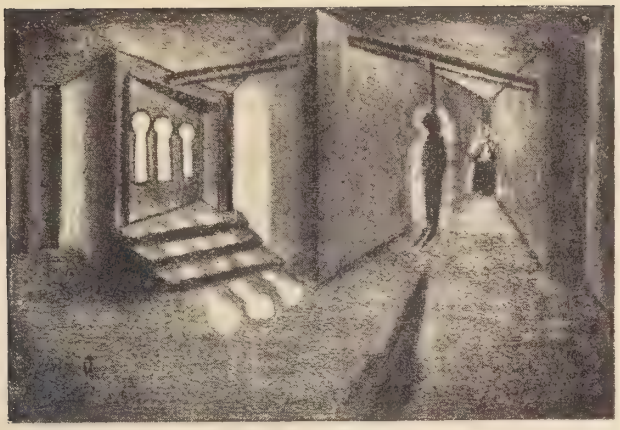
Il libro di un direttore di scena dell'epoca segna, per una *Amarilli* perfino delle *fontaînes coulantes.* Per *Les Occasions perdues,* era necessario un usignolo che cantasse di notte al lume della luna e delle stelle. Questo usignolo cantava nel lavoro a cinque riprese. Palazzi, templi, giardini, fontane, terrazze praticabili, montagne e cose dell'altro mondo per le commedie mitologiche, venivano risolte in palcoscenici di sette, per sette, e ottimamente. Queste abilità dei macchinisti nostri, erano tanto ammirate, che ogni descrizione di spettacolo, nelle lettere e nelle memorie del tempo, termina regolarmente con un elogio dei macchinisti scenografi.

Quando l'Opéra fu nominata Accademia Reale di Musica, volendo dare alle rappresentazioni un prestigio, furono chiamati ancora nuovi macchinisti e scenografi dall'Italia. In tutta la prima metà del Settecento, i massimi successi li ottenne Servandoni. Per la *Semiramide* egli costruì tre palcoscenici uno dentro l'altro, collegati con gradinate, e fece danzare, nel fondo, dei bambini invece che degli uomini, per tenere le figure in rapporto con la prospettiva. Cura che non dispiacerebbe neanche ora, quando si gioca sulla prospettiva...

Macchine ingegnose, balletti e pantomime.

Si continuarono a dare fino per tutto il Settecento, con l'aiuto di macchine ingegnosissime balletti e pantomime a grande spettacolo « dont le decor etait l'objet principal ». Il *Mercure de France* ci informa di spettacoli fantastici da lui creati, la cui fama ancora è ricordata dai critici che scrivono delle rappresentazioni dell'Opera. Una volta egli dette un Tempio del Sole, le cui colonne luminose incrostate di pietre di Venezia, giravano su se stesse, e con giochi di luce, ottenevano effetti straordinari. Altra volta con ruote agitanti lunghi veli di garza dette giochi d'acqua sorprendenti per il sintetico effetto pittorico. I mimi e la leggiera trama della pantomima, gli occorrevano solo per dare un pretesto allo spettacolo.

Servandoni dette una volta una cortina di pioggia con l'acqua in scena; e negli *Amours deguisés* una nave carica di personaggi, e completamente equipaggiata di cordami, vele, marinai. Nel 1726, Servandoni rinnovò radicalmente il sistema delle scene dell'Opera. Anzitutto portò qui il dettaglio ar-



Rosso Di San Secondo *La bella addormentata*
(Eseguita al Teatro Argentina per la Compagnia Talli).

chitettonico nella scenografia, poichè prima, se una quinta doveva portare la veduta di un palazzo, questo ci doveva entrar tutto intero, anche se stava in primo piano. Insomma, si conosceva la prospettiva scenica. Servandoni cominciò a far vedere in primo piano solo il pianterreno del palazzo e man mano scopriva il resto della veduta secondo le leggi prospettiche. Il *Mercure de France* riconosce a Servandoni anche il merito d'aver portato dall'Italia macchine d'ogni sorta tra cui certe per far giuochi d'acqua. Esse erano le già menzionate macchine a tamburo, ruotanti veli di garza, le quali ottenevano effetti straordinari come quel Tempio del Sole le cui colonne roteanti su sè stesse, splendevano meravigliosamente, essendo incrostate di pietre veneziane.

Le macchine introdotte in Francia da Servandoni.

Lo stesso *Mercure* ci informa, del resto, che tutti questi miracoli di Servandoni fossero nulla, davanti a ciò che questo architetto combinò a Dresda.

Nel 1737 un *pamphlet* anonimo domanda che l'allestitore scenico sia ammesso a dividere gli onorari del poeta e del musicista. Il Servandoni finì col dominare lo spettacolo e dirigerlo tutto lui. Nel 1734, il Re gli concesse la Grande Sala delle Macchine, alle Tuileries, per certe pantomine sue nuove, tirate anche dalla Gerusalemme Liberata. Egli fece volare due ragazze sospese a un filo, come, del resto, un secolo prima aveva fatto la Commedia dell'Arte, facendo volare e sparire il Dottore nel « Principe di Salerno », e Arlecchino in altre ascensioni « toutes heureuses » da noi già viste.

Un pamphlet anonimo del 1737.

Fino all'Ottocento, noi troviamo degli italiani a creare spettacoli a Parigi.

Strano che il Noverre (1740), lamentava di non poter ricavare certi soggetti da Ovidio, perchè non possedeva le macchine sceniche adatte ai cambiamenti, voli e metamorfosi. Tanto in Italia, secondo lui, quanto in Germania mancavano ancora, i mezzi ideali. I teatri ovunque erano « privés de cette partie magique du spectacle; en sorte qui un Maitre de Ballets se trouve fort embarrassé » e per poter « développer ses idées avec clairté » è consigliato di « construire à cet effet des petits modèles » di macchine « qui servent toujours plus à l'intelligence des ouvrieurs que tous les discours, quelque clairs et quelque precis qu'ils puissent être ».

E la lotta fu sempre la stessa tra i rappresentanti delle arti varie contribuenti allo spettacolo. Il Noverre (*Lettres*, Londres 1783): « Il poeta crede d'essere superiore al musicista: questi crederà diminuirsi se dovrà consig'iarsi al Direttore dello spettacolo: il quale si tiene poco in rapporto col Disegnatore: mentre lo Scenografo Pittore non parla che con i suoi sottoposti e il Macchinista, infine, così spesso disprezzato, comanda sovranamente le manovre ».

Lotta sempre uguale.

Il poeta « non ascolta che la propria enfasi, sdegna le altre arti, non ne possiede, infatti, che una pallida idea: ignora gli effetti particolari a ciascuna delle arti e ciò che può risultare dalla loro unione e armonia ».
La situazione denunciata da questo grande Maestro di coreografia è la stessa — se non più grave ancora — diffusa ai tempi nostri. Erano stati allora gli italiani a influenzare l'Europa nell'indirizzo della Commedia dell'Arte, nell'arte del recitare e nello stile geometrico e costruttivo, abolitore della scenografia presso l'allestimento. Tra i grandi, il più grande tra i primi fu allora Giacomo Torelli, il quale abbiamo ricordato.
Un autore e critico romano, pretende oggi che quel ch'io chiamo « teatro teatrale », porterà a decadimento l'arte, nella nobiltà sua; poi che si teme che la letteratura patirà nelle tendenze del teatralismo, come se gli aiuti conferitile dalla luce — colore — atmosfera, nell'allestimento visivo, le vengano nocivi.

Il teatro a teatro

Una tendenza sostenuta dai cerebralisti, fautori del fuliginoso teatro di pensiero, che ha rinnegato l'arte dello spettacolo e sovvertito le leggi fondamentali della drammatica, assume una pittoresca espressione paradossale in uno scritto di Jarry intitolato: « De l'inutilité du théâtre au théâtre ».
Ma vero è che questi melanconici sostenitori di ascesi poetiche antiteatrali, hanno inaridito e ucciso il teatro. Nè io confondo i mezzi e i fini delle svariate forme di teatro musicale, con quelli del teatro di prosa, perchè se il mezzo meccanico serve alle festose fantasie decorative della scena, esso è del pari prezioso alle suggestioni del teatro drammatico e comico, purchè funzioni a dovere.
La Fontaine nel 1677 così scriveva a M. de Nyert canzonando i cambiamenti di scena del suo tempo (e non certo riferendosi a quelli di G. Torelli):

« Quand j'entend le sifflet,
je ne trouve jamais
un changement si prompt
que je me le promets.

Antigone.

Souvent au plus beau chair
le contrepoid résiste,
un Dieu pend à la corde
et crie au machiniste
un reste de foret
demeure dans la mer
ou la moitié du Ciel
au milieu de l'Enfer ».

Le luci colorate di oggi.

Senza eccessiva fantasia il buffo di questo, si può applicare alle luci colorate d'oggi, che funzionan raramente a tempo; alle sparizioni che si tradiscono, agli effetti d'ogni sorta, male eseguiti nel disprezzo che ognuno ostenta per le volgari cose meccaniche della scena.

Puah! — Ma, intanto un atto cade per il ridicolo di certi particolari che sembravano di poco conto.

Sono volgari, ma intanto si dimostrano fondamentali.

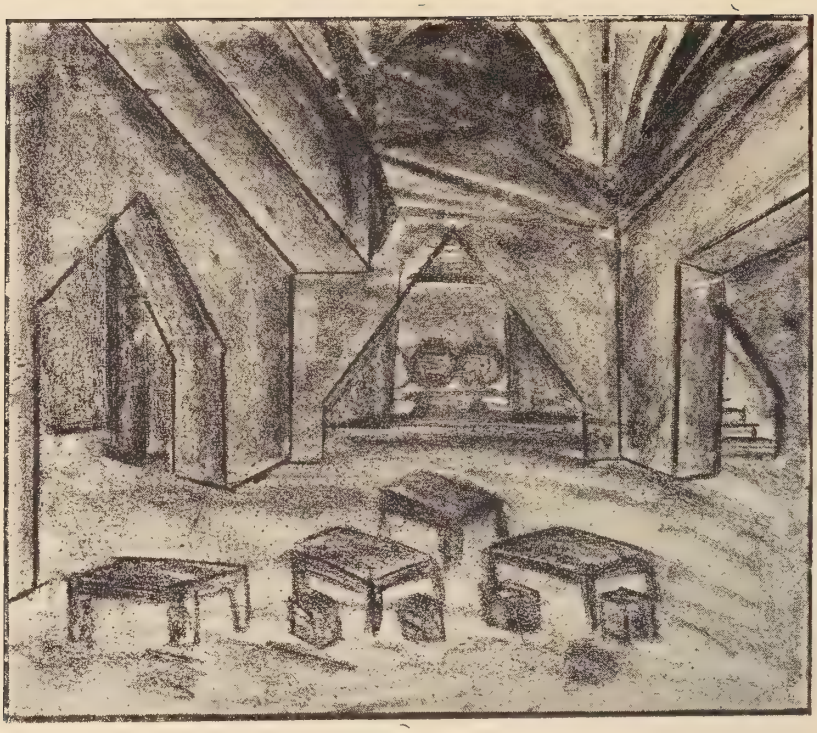
Ritardi.

Così, i ritardi degli intermezzi, provocati da inefficienze meccaniche. Essi disperdono l'intensità dell'impressione che un atto doveva fare sul successivo e smontano cioè la suggestione con fatica portata a giusto livello: tradiscono dunque l'autore e l'allestitore...

Non si tratta ora di rifar le « pièces à machine » del Settecento. Per noi, il meccanismo non deve che facilitar il flusso della catena di quadri formanti l'architettura del dramma e della rappresentazione; esso sarà servo della poesia, più rapido e prontamente esatto di quelli cigolanti ieri. Ci darà esso la realtà simultanea e il senso cosmico del drammatico, permettendoci di rappresentare variamente ed infinitamente l'universo vivente reale e fantastico. Solo ai miopi sfuggirà la portata poetica del meccanismo e quanto il teatro vi si sia sempre appoggiato dalla prima apparizione del fantasma di Dario nei Persiani, al volo dei Dioscuri, al ratto di Medea sul carro magico, all'inferno delle Rane e ai giuochi scenici degli Uccelli, fino alle trionfali invocazioni della genialità italiana, in uso ancora al secolo scorso.

A che riconduce la tendenza moderna.

La tendenza moderna riconduce oggi infatti il teatro, a quello che sciocamente è ridotto « music hall » e che potrebb'essere invece il teatro di Aristofane o quello del Settecento. Ho già avuto occasione di osservare come l'estetica e la sensibilità teatrale siano state influenzate dalla invenzione del cinematografo che sta formando le esigenze nuove di una sensibilità nuova.



Ripeto, infatti, che in avvenire, la estetica e la sensibilità teatrale saranno definite: prima del cinematografo e dopo.

Le tavole dei valori e dei rapporti, profondamente mutate, richiedono ai giudizi, nuovi elementi di criterio, come allo spettacolo mezzi più rapidi di suggestione: vale a dire elementi più potenti per la rappresentazione ed effetti più efficaci per lo spettacolo. Gli uni e gli altri sono fondati, comunque, sul problema meccanico degli effetti e dei trucchi fondato e risolto dai grandi architetti antichi, ed oggi elettrificabile soltanto.

Ieri le macchine servivano sopratutto per far apparire e scomparire i personaggi o per farli venire dal cielo. Domani le macchine servivano per dare la simultaneità delle visioni, la continuità della successione di esse, spezzando la vecchia architettura drammatica per quel *teatro feuilletton* o *teatro panoramico* che avvicinerebbe la tecnica del dramma a quella del romanzo, con vantaggio, sul cinematografo, dei vantaggi impareggiabili coi quali il teatro gareggia con esso per mezzi originali propri.

Gli scenotecnici del Seicento erano i protagonisti del teatro erano pagati più degli autori della musica e del libretto. Erano chiamati alla ribalta e gratificati di sonetti, epigrafi, ritratti in incisione con allegorie e scritte pompose. Petronio Nanni macchinista di Antonio Bibbiena ebbe per il Trionfo di Clelia 4600 lire di onorari mentre il Bibbiena ne riceveva 4200 e Cristoforo Gluck solo 2460. Nel manifesto il Casabigi era *celebre,* Gluck *rinomato,* i Bibbiena *famosi* e il Macchinista Nanni era tra questi *ingegnoso.* Per l'Alceste di Gluck, Nanni ebbe 10 mila lire e il Bibbiena 6040.

Saggio di Tommaso Carlo.

In « Sull'Architettura Greco-Romana applicata alla costruzione del teatro Moderno Italiano e sulle Macchine teatrali » - Saggio di Tommaso Carlo Beccega, vicentino. Venezia, dalla Tipografia di Alvisopoli, 1871, si legge che: « Le macchine sono divenute tanto necessarie per l'uniforme celerità delle mutazioni dei nostri scenari, quanto lo è il solido, il comodo, il bello per la regolare costruzione dei nostri Teatri ».

L. Pirandello *All'uscita*

« ... molteplicità di quelle che il Gentilesimo doveva mettere in azione per far comparire e scomparire i vantati suoi Dei celesti, terrestri e marittimi, ed il corredo delle onde e delle furie, e le divinità del favoloso suo inferno, nè di quelle che la moderna Italia impiegò per rappresentare il Cefalo del Chiabrera, il Dario del Beverini, l'Allegoria per le nozze di Cosimo de' Medici, il Pastore Anfrissio, il Catone in Utica, in cui si librò e si mosse per l'aria il globo terracqueo che nel suo interno conteneva una intera orchestra ».

Eran queste le macchine, mediante le quali si mettevano « in consorzio gli uomini cogli Dei e colle Chimere » ; esse erano impiegate per destare il meraviglioso incredibile.

Osservazioni e critiche di Valerio Mariani.

Valerio Mariani un giovane studioso di storia della scenografia osservava (Vita Artistica, II, 1926): « Nei tentativi (che sono d'oggi) per creare nuove forme di spettacoli teatrali, riprendendo in parte l'antica esperienza dei grandi inventori di macchine per teatro dal Rinascimento in poi, si distinguono dal groviglio delle tendenze e delle aspirazioni due forme di allestimento scenico: quello « pittorico » e quello « lumistico ». Si vorrebbe ancora aggiungere una forma puramente « meccanica » di scenografia, se questa non fosse una delle tante testimonianze dell'aridità creativa della nostra epoca, nel campo della decorazione teatrale.

« C'è forse bisogno di ripetere che la bellezza « meccanica » non esiste se non trasfigurata pittoricamente, letterariamente, musicalmente? ».

Infatti se V. Mariani non distinguesse tra forma di allestimento « pittorica » (o plastica, che è la stessa cosa, solidificata) e quello « lumistico » da quello « meccanico » ma li riunisse bellamente, tenendo conto della parte musicale, e di quella letteraria (il fatto del dramma è lo schema fondamentale) tutte parti necessarie al teatro e sulle quali contiamo altamente, allora non addebiterebbe ai tempi questo sospetto di aridità creativa.

La tendenza nostra.

La tendenza nostra, invece, gli apparirebbe risanamento dell'organismo teatrale, nello spirito della sua costituzione originaria, ch'è la ragione suprema del suo essere, confermata dalla esperienza secolare sul pubblico di dieci civiltà, e sopratutto, per noi, stabilita nel temperamento nostro, dal secolo d'oro degli esperimenti teatrali i quali hanno dato all'Italia, per la prima volta, un teatro nazionale in vari modelli di assoluta perfezione.

Il teatro di sole parole.

L'aver ridotto il teatro alla sola parola del poema con la pretesa di far assurgere alla funzione rappresentativa una lettura drammatica a più voci, impoverita dalla parte evocativa dei luoghi d'azione, nonchè di tutto il resto, rap-

Una follia e una aridità visionaria.

presenta una follia e una aridità visionaria — questa sì — assoluta. « L'imitazione ideale » aristotelica, base dell'imitazione, non si può fare diminuendo i fattori imitativi, ma migliorandoli. « Non è ufficio del poeta rappresentare le cose quali veramente furono, ma quali avrebbero potuto essere » (Arist. Lib. IX). Noi intendiamo, nel senso di « teatrale » che la miglioria non può venire dall'inaridimento di quello che è rappresentazione nel senso complesso di apparizione. « Noi — spiega lo Spingarn — non facciamo gli storici, scrittori di cose realmente accadute, ma i poeti: cioè gli scrittori di come potrebbero accadere » (I. E. Spingarn: *La Cr. Lett. nel Rin.*, Laterza, p. 33). Come potrebbero accadere in teatro è come potrebbero trasfigurarsi espressivamente ed è come potrebbero presentarsi, vivere e susseguirsi nel giro rappresentativo, secondo il migliore aspetto dell'essenza e dell'apparenza guardando nella costituzione complessa e varia degli elementi formativi. « La bellezza è un conserto di tutte le parti accomodate insieme... che non vi si possa aggiungere o diminuire o mutare cosa alcuna, che non vi stesse peggio » (L. B. Alberti: *L'Architettura Fir. 1550,* p. 163). Ora noi parliamo di bellezza teatrale: il teatro con le sole parole e gli atti, è una diminuzione del teatro nel concetto classico il quale si accorda oggi più con quello futurista che con l'altro cosidetto normale. Le novità, per quanto disgraziate, son contenute molto più dal teatro letterario che dal teatro spettacolo accusato di errore, mentre non è affatto vero che con il sensorio esso escluda il sensibile, ambedue contenuti nell'ideale teatrale dei tempi migliori.

« Gli uomini inventano i nuovi ideali perchè non osano misurarsi con quelli antichi. Essi guardano avanti a loro con entusiasmo,
perchè hanno paura di guardare indietro.

« Tutti gli uomini nella storia, che hanno avuto veramente qualcosa da fare con l'avvenire, avevano gli occhi fissi al passato ». (A. H. Chesterton: *What's wrong about the world*).

IL COMPONIMENTO NUOVO.

«Neque tragoedia, neque comoedia
sed quaedam inventiva».
BURCARDO.

Il Teatro non rinuncia definitivamente a nessuno degli elementi che lo compongono; autore, attore, apparatore, musicista. Quando Craig sostiene: «si deve giungere alla soppressione dell'attore» io penso agli attori regolari, ma se Craig ricorda i Comici dell'Arte, è certo si rabbonisce assai, perchè egli ama più di me il vecchio teatro italiano. Quando Appia grida «l'attore è tutto» o D'Annunzio «la parola a se stessa» o Alberto Bragaglia sostiene lo spettacolo scenomobile abolendo tutto fuor che le scene la musica e le luci, questi punti di vista estremisti io li trovo deficienti ognuno d'una parte. Non so rinunciare a nulla, dei fattori d'emozione e di sensazione, e, come il Rouché (Art. Théâtrale Moderne, Paris, Bloud) non so seppellire le possibilità di varietà, sotto regole fisse.

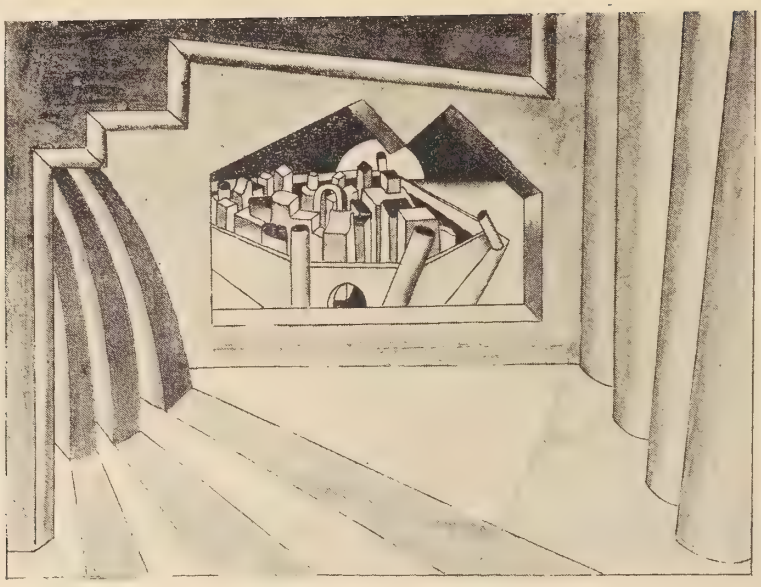
Dunque io stesso rinuncio alla parola, pur se nel dramma parlato il poeta regna meno assoluto di quel che crede, e pure se il dramma silenzioso possa essere questo il dramma parlato, espressivo per virtù di mimica e di atmosfere, come teatrale per azione e movimento. La parola conferisce un fondamentale apporto, che approfondisce il dramma; e non è il caso di scoprirlo!

La messinscena non è tutto.

Dunque chi teme che per me «la messa in iscena è tutto», esagera. L'interesse del dramma, contenuto dal testo, deve vivere largamente assecondato — (dunque teatralmente perfezionato) — dalla realizzazione scenica. Gli avversari della riforma, cioè della purificazione, non ci fraintendano. Il ripristinamento dei caratteri teatrali all'arte drammatica, non è soffocazione del dramma, ma esaltazione; nè è diminuzione del testo, se giustamente il testo sarà all'uso teatrale, com'è, se credete, quello di Shakespeare.

Suprema fine del poeta, è quella di raggiungere una trama che possa aver vita dramatica, cioè vita scenica, anche nel senso meccanico del movimento. Il segreto del teatro è tutto in questo. Le altre ragioni addotte in esso, non sono teatrali. L'arte dramatica per *essere* deve vivere delle proprie, e queste dunque sviluppare. E' l'allestitore che ha l'incarico di curarlo questo; tanto che,

Collaborazione dell'allestitore.



se manca a una commedia, è autorizzato a mettercelo come un attributo indispensabile, la cui assenza esclude.

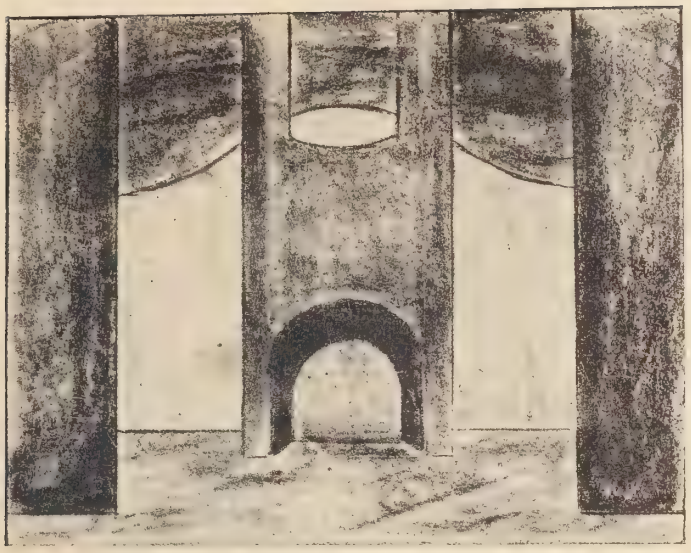
Mi avvedo peraltro ch'io pongo troppo antagonismo fra drammaturgo e allestitore. Sono stato condotto a farlo dall'attuale disprezzo del teatro a teatro, ostentato dagli autori. Quando fossimo al caso di quei letterati deferenti alla teatralità, che scrivendo si mettevano nella pelle del rappresentatore — e furon questi i sommi — allora la causa teatrale sarebbe salva; e sicuri saremmo, di veder deliberatamente considerati a pari grado i fattori diversi e sensibili che costituiscono, in varie combinazioni, i generi teatrali.

Lo sviluppo del sensorio è sviluppo del teatro e purificazione dai contagi stranieri (letterari, filosofici, ecc.) che hanno scardinato i caratteri teatrali del teatro.

Non esiste differenza tra spettacolo e dramma.

Non esiste differenza tra Spettacolo e Dramma. Anche il dramma deve sempre restare uno spettacolo. Ogni sorta di rappresentazione teatrale deve custodirsi, come risorse preziose, le facoltà teatranti di spettacolo. Rinunciarvi non è solo un errore che imbastardisce l'istituzione del teatro, ma una imprudenza. Vediamo infatti oggi il decadimento della scena di prosa, causato dalla superbia dei letterati, i quali han preteso che a teatro la loro « parola è tutto ». D'Annunzio però, come è suo buon uso, pur dando il segno di questo grido, s'è, nel proprio teatro, guardato bene dal crederci. Basti osservare con quale meticolosità di tappezziere egli si compiace, nelle didascalie, di veder sontuoso e grandioso l'apparato, sapendo bene che le parole non son cose da vedere. Nonostante le sue note gelosie per il nostro ottimo Cambellotti — che gli rese per la *Nave*, il servigio ch'è memorabile — egli ha sempre accettato la collaborazione dell'apparato, perchè faccia quella parte « spettacolo » che una rappresentazione deve sempre contenere per essere tale (anche se intenda meno trovar sviluppi come spettacolo, che come trasvalutazione visiva di un pensiero dramatico). La parola fatta carne per la parabola scenica, si allea al visivo anche quando vuol far funzione di espressione d'una idea: infatti si fa rappresentare. Ma quando è stata ammessa in palcoscenico — perchè l'idea ha assunto veste teatrale mercè il visivo — non può rinunciare allo « spettacolo » senza tradir l'ospite ch'è il palcoscenico piattaforma del teatro. Dunque i letterati, restando a teatro, debbono far omaggio alla parte forma — colore — suono — movimento.

D'Annunzio.



come al passaporto teatrale della favola: anzi conviene loro di curar questi lati nell'interesse del risultato. Tale risanamento dell'arte dramatica, rinsanguata dalla più viva linfa vitale del teatro, dimostrerà quanto sarà stato naturale e legittimo che la messa in scena abbia oggi investito la concezione stessa dell'arte dramatica. « Però di necessità sia l'Apparato una principale parte d'essa tragedia » — « ovverosia che l'Apparato contenga il tutto: cioè il costume, la favola, la locuzione, la musica et il discorso ».

(Aristotele p. 171 Trad. Ber. Segni)

Genere di Teatro ideale.

O, se non volete parlare del costrutto della tragedia greca, parliamo della commedia dell'arte; chè diremo più a proposito con la direzione del momento attuale.

Un teatro nello spirito della commedia dell'arte, rimodernato anche nel quadro e variato dalle macchine di quel teatro all'italiana che ricreò l'arte scenica a sviluppi ed altezze mai conquistate dalla storia teatrale, sarebbe questo il teatro di fantasia auspicato.

La quale fantasia a teatro non è soltanto « varieté » e « revue ».

Sarà domani un teatro nuovo, diretto più alla sensazione che al pensiero. I generi di fantasia, poichè con le arti sensorie aderiscono meglio degli altri alle esigenze ed alle leggi dello spettacolo teatrale, trovano eterno successo. Ma i critici gridano allo scandalo. Quando suonavano simili proteste in altro caso, Corneille, nei suoi « Discours du poéme dramatique » ecc. ammoniva: bisogna tenere « *quelque moderation, quelque favorable interprétation... pour n'être pas obligés de condamner* » ce « que nous avons vu réussir sur nos théâtres ». « Il est aisé de nous *accommoder* avec Aristotele »...

In ogni tempo i generi di successo sono stati disprezzati, dagli autori della commedia erudita che, beninteso, sbagliavano il teatro.

Io mi impressionerei soltanto se potessero esser detti antiteatrali. Quella parola può dir solo che la tendenza visiva dello spettacolo è malsana per la smania che la letteratura patisce, di insediarsi nel teatro.

Ciò che annoia o diverte il pubblico.

Quando eccede il visivo, resta sempre il teatro, e quando eccede il letterario, il teatro non c'è più e per questo la rappresentazione fallisce. E ciò è visibile dal fatto che quando eccede il visivo il pubblico è felice, quando eccede l'altro si annoia.

Ora, poi, dai mortificatori del teatro è stato messo in giro che il pubblico non

conta. Ma noi la pensiamo come Lope de Vega. Leggano i letterati a teatro, l' « Arte de hacer comedias ».

Una volta Michelangelo si recò a vedere una scultura e poichè l'autore s'affannava a illuminarla bene Michelangelo gli disse: « non ti affaticare, chè l'importanza sarà il lume della piazza; volendo inferire che, come le cose sono in pubblico, il popolo fa giudizio s'elle sono buone o cattive ».

Lo sdegnoso disprezzo del giudizio popolare ha assunto proporzioni esagerate in tempi nostri, pur se i milanesi non sono gli ateniesi.

« Tutto quello che soddisfa a' bisogni è necessario » dice il Foscolo (Lez. di Eloquenza). E altrove « il popolo riflette gli effetti delle sue passioni sopra chi può ragionare » mentre a loro volta « i popoli riflettono gli effetti delle loro ragioni sopra chi può ragionare » mentre a loro volta « i pochi riflettono gli effetti delle loro ragioni sopra i molti, i quali possono soltanto sentire ». Con questo si individuano e precisano a regola le passioni e l'arte di soddisfarle. Non si può rigettare alla cieca, nè si può non voler considerare i fenomeni di ciò che piace, vale a dire di ciò che è necessario. Platone e i moralisti relegarono l'arte col sensuale e col piacere; e la bandirono. Ma si domandò allora se fosse possibile rinunziare al sensuale e al piacere... Sono domande perdigiorno che se le fanno i filosofi.

Socrate d'altronde, nell'Ippia Maggiore, diceva che il bello è « quel che piace all'udito e alla vista ». Non possiamo negare, diceva, che figure belle, ornamenti, pitture e voci e musiche belle dilettino. Questo il caso nostro. E' generale concetto moderno quello sensorio teatrale. « Il teatro si deve indirizzare ai sensi degli spettatori senza stancarli » ci ricorda M. Reinhardt.

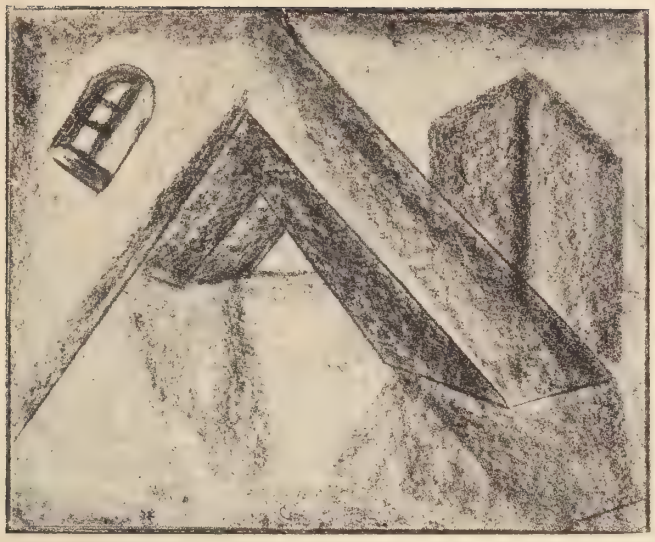
Ciò che pure crea poesia.

Il suono e il colore e il movimento possono dare la poesia senza usare le vie del pensiero.

Anche senza considerare assoluto e generale nelle risoluzioni sue il fenomeno di questa tendenza, è facile intendere dall'umore dei tempi, quale esso si va facendo e s'annuncia, che domani le vie letterarie saranno comunque in sottordine a quelle più immediate dei sensi.

Si comincia per via della sensibilità dieci volte più rapidamente che per via della parola.

Questa serve alla favola e all'arte del comico, ma assai spesso diluisce i con-



cetti, disperde gli effetti, divaga gli spettatori dal centro dell'azione nella oratoria o nell'analisi, nell'enfasi o nella pedanteria

La sensazione con le inespressibili sue realtà poetiche, diventerà sentimento senza che questo rischi d'ammalarsi di retorica e del manieroso artificio comune ai letterati.

Il teatro dell'inespresso.

E ad arte ho scritto dell'*inespresso* contenuto dalla sensazione movimento, dal colore, dal suono. E' questo sì, il teatro dell'inespresso.

L'inespresso delle pause e dei silenzi è un po' poco; e non è neanche nuovo: è stato curato in ogni tempo: basti leggere l'attenzione con la quale gli effetti d'inespresso delle pause e dei vuoti di scena, sono studiati dai trattatisti della recitazione dell'ottocento. Il teatro sensorio di domani sarà animato da intuizioni inspiegabili: da sensibili ammonizioni provenienti direttamente dal mistero, sarà fatto pensoso da cento scoperte vive che, non per passaggio di ragionamenti lo faranno trovare all'istante in luoghi d'anima nuovi, senza esservi stati condotti come oggi avviene lungamente e noiosamente per la letteratura.

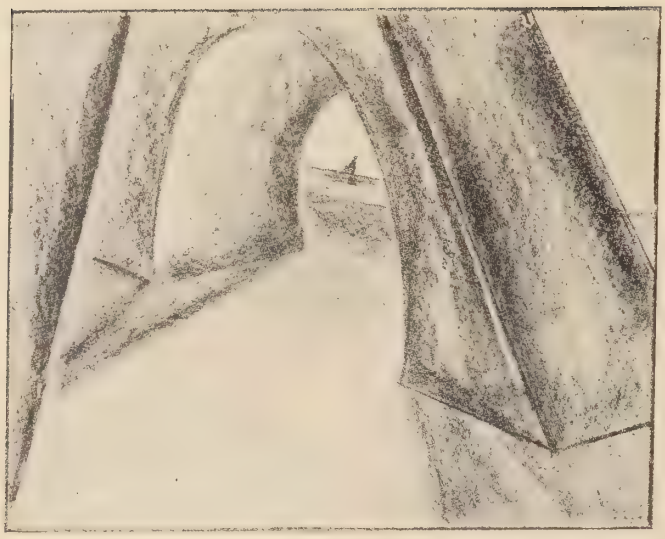
Teatro sensorio e sensibile.

Sarà questo teatro nuovo, un'arte di rivelazione come suscitatrice di sensazioni discontinue e indipendenti dalla limitata logica dal pedestre, affannoso risultato del ragionamento. L'impressionismo di allarmi psichici inspiegabili e la sequela senza fiato di sensazioni apprensive, come la gaia risorsa di vedute respirose e chiare, s'alternerà al comune, al vero, come nella vita fatta di realtà e di fantasmi, cioè d'impressioni.

I critici drammatici, che sono dei letterati come critici della letteratura drammatica, mentre quasi in generale non sanno giudicare dell'allestimento e assai spesso dànno scarsi giudizi degli attori, si rivoltano beninteso infuriatissimi, contro questo avvenire del teatro sensorio. Ma esso, per fortuna nostra, esorbiterà dalle loro competenze e speriamo allora che questi critici se ne resteranno al loro teatro borghese e al teatro di idee; e, a giudicar lo sforzo che andiamo facendo da tanti anni nei lati sopratutto extra letterari del teatro, speriamo non si proseguirà, come ora, a spedirci gente che capisce il teatro solo come letteratura dramatica.

L'avvenire del teatro sensorio.

La pittura ha reagito al genere storico: al genere di tesi. Ed è arrivata alla sincerità dell'impressionismo. Oggi i pittori neoclassici, tornati al così detto ordine dopo la purificazione impressionista, anche se non se lo confessano, traggono profitto da quell'iniezione di vita.



Il teatro ha fatto ancora poco di tutto questo. E i tentativi degli spiriti agili vengono ancora soffocati dalla organizzazione affaristica dei teatri.

I critici giovani.

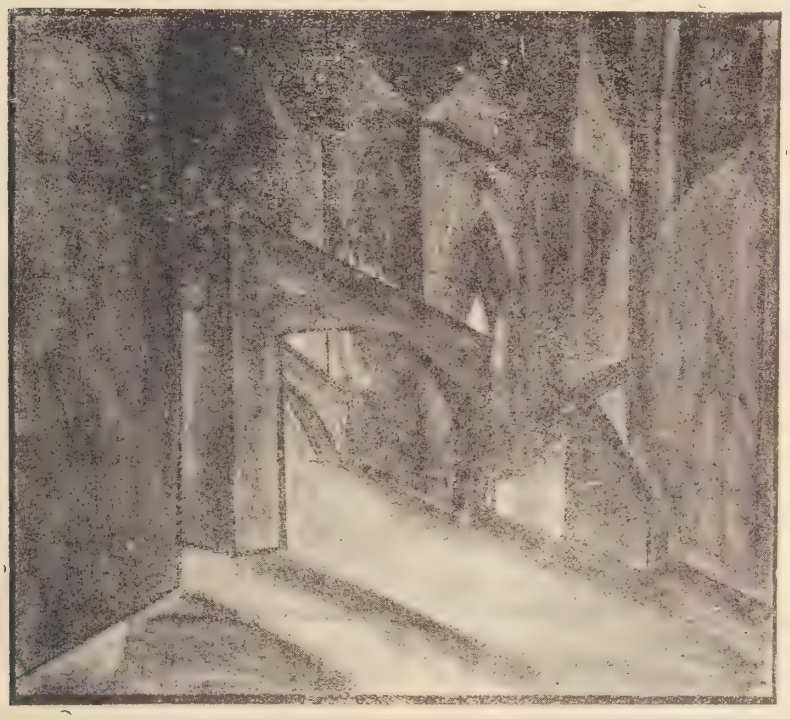
Contro la logica c'è l'istinto e l'incoscienza, come la vera natura di noi, coercita continuamente dalla cosidetta anima: cioè dal cervello cosciente delle convenienze del « vivere civile ». Persino i critici giovani, invece, nel giudicar le commedie moderniste, vi ricercano la logica e non sospettano che il meccanismo delle vecchie produzioni — questo pantografo alla rovescia dei 20 schemi che a teatro fanno di solito « la vita » — possa trovarsi meno finalmente a riposo; e la fantasia possa aver ripreso dall'infinito suo arioso, il posto di domini o che presso gli orientali, più poeti di noi, non ha mai perduto. Tanto più che assai vicini alla realtà sono, questo antilogico secondo aspetto delle cose e l'altro stato d'animo vivo in noi nello stesso momento ed è materia teatrale misteriosa e affascinante. Compito della modernità è la ricerca dei mezzi d'espressione sufficienti a panoramare queste simultaneità e compenetrazione d'esistenze; mondi interni e lirismo puro, che non posson esser diretti dalla morale, dalla logica e da altri pedagoghi. Come pervenire alla rappresentazione di queste scene intuitive e scatenate, ma riassuntive di tutti i mondi toccando tutti i misteri, sarà il sottile e lungo lavoro della nuova riforma della tecnica del soggetto teatrale di domani. Esso, è naturale (e come appare all'istinto di tutti gli uomini di teatro veri) valendosi oltre che della parola, sopratutto della facoltà mimica e dell'atmosfera scenica, ritroverà, come alle origini, i suoi più potenti linguaggi nella musica e nella danza pantomina; per le quali non esistono limiti d'espressione e in teatro *sono*, non *fanno la parte*: esprimono, non interpretano.

Non crediamo, per questo, nella fine del dramma senza musica: non giuriamo nel teatro di prosa propriamente detto. Forse i generi resteranno più o meno simili a questi d'oggi. Comunque il sodomitismo teatrale dei generi letterari sparirà. (E' detto infatti che nulla finisce; si trasforma). Ma finirà, nella prosa l'infezione psicologica, come finirà l'infezione psicologica, come finirà l'infezione lirica, a dirla con Ricciardi, che è avanzo del difetto patito dal teatro greco: l'oratoria.

Marinetti e il suo manifesto della sorpresa.

La schiavitù della logica assoluta e senza scampo, cederà all'imprevisto ch'è assai più di essa umana e verosibile. Ecco dove Marinetti ha trovato il punto giusto nel suo Manifesto della Sorpresa.

Domani sarà il teatro di movimento. Ma l'arte del movimento non sarà la scoperta stessa del teatro « arte vivente »? In essa le parti ritrovano la loro Pasqua: il Mosè parla: l'architettura s'illumina e vive: le larve sceniche assumono consistenza plastica, i quadri simultanei interferenti nel mondo a una data vicenda, si ripresentano nell'arcoscenico come a un loro giudizio universale, nelle proprie atmosfere. Le arti trovano la loro risoluzione dai progetti sulla carta; la testimonianza diventa realtà presente.



Una terza cosa fra la tragedia e la commedia.

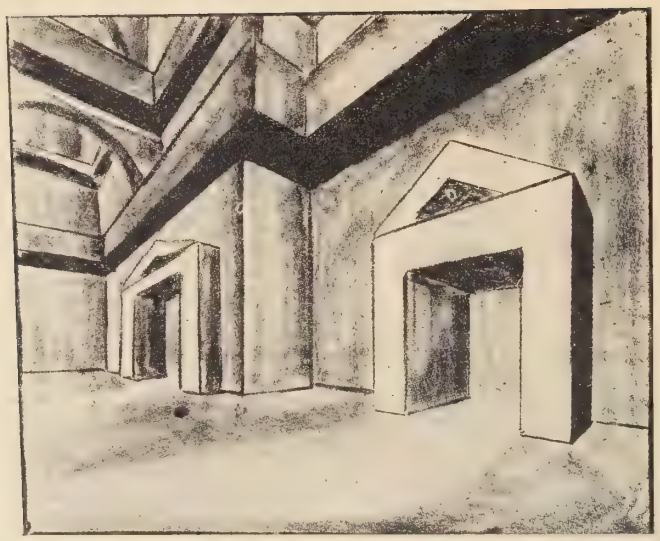
La farsa come la intendeva il Cecchi: « una terza cosa tra la tragedia e la comedia », e le tragicomedie più rispondenti del poema tragico alla vita, sono in un certo senso, il « grottesco » di oggi: definizione usata un tempo delle sintesi animali-vegetali che riassumevano la flora e la fauna in una rappresentazione negli affreschi antichi. E' codesta infine, la reazione solita contro i tentativi del nuovo, che più complessamente vuol rispondere « *alla realtà della vita* ». Questa realtà trova oggi espressione per noi, anche nelle esigenze nate col cinematografo. In Chiarelli erano le esigenze di tradurre lo spirito ironico del nostro tempo: sviluppando *l'humour* in un genere definito come arte nuova anche in teatro. Per noi, invece, aderire oggi col teatro alla realtà della vita, vale accelerare sopratutto il respiro accelerato della rappresentazione.

Il cinematografo sul palcoscenico.

Abbiamo veduto e vedremo, come ci si opporrà che noi vogliamo fare del cinematografo sul palcoscenico. La qual cosa non ci spaventa.

Tutte queste conversazioni non contan nulla, perchè conta solo la pratica, non la teorica. Stavolta il nostro piano polemico della composizione dello spettacolo non è a che lo scopo di « tutte le questioni teoriche che sempre si commentano e affollano a ottenere una soluzione concreta (Schasler).

Noi procediamo dalla concezione d'un palcoscenico meccanico; e sappiamo che col teatro si deve *fare*. Perchè mai il suggerimento che *il mezzo meccanico* può porgere, conferisce nuove fonti allo *sviluppo letterario* di una azione



dramatica o comica? Perchè si tratta appunto di creare una *azione drammatica* e non una *tesi* di *pensiero dramatico* come l'equivoco famoso pretende. Lo volete chiamare cinematografo, semplicemente perchè vuol essere meno statico? Ma per noi esso è arciteatro! Per noi può anche rinnovare così il dramma medioevale, risolto con mezzi moderni: vale a dire efficaci e pronti. Con una nuova architettura del componimento dramatico noi, per la molteplicità dell'azione, si troveremo, infatti, a dover risolvere problemi simili a quelli del Mistero medioevale.

Arciteatro.

Scriveva il Coen « La mise en scène au Moyen Age »,

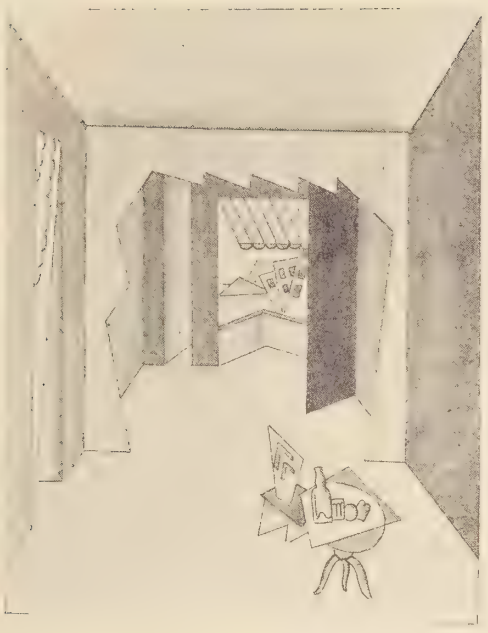
« E' questa volontà di spiegar tutto, questa mania scolastica, simbolica e profetica di presentare la vita di un santo, dalla sua infanzia fino al martirio, passando a traverso i fatti principali; questa follia di rimontare alla creazione del mondo e degli uomini; o al sacrificio di Abramo, per annunziare Cristo, quando ciascuno di questi temi, stretto da vicino, avrebbe potuto fare un buon dramma, tendente a trasformare il teatro in una *vasta epopea dramatica* o meglio in *un racconto dramatico illustrato da scene e da personaggi*: ch'è il carattere ciclico risultante dal fine stesso di ogni dramma religioso del medio-evo che ha domandato la *scena ciclica* dove poteva da solo svilupparsi in tutto la sua ampiezza, questa azione che forzatamente tornava sempre sugli stessi luoghi d'azione.

Voltaire si augurava una riforma del teatro nello spirito.

Un precursore di quest'idea, il Voltaire, si augurava come noi una riforma del teatro nello spirito di « ces temps de barbarie ». Basterebbe poter far tornare i personaggi sui passati luoghi di azione, per rinnovare radicalmente la fisionomia del teatro di prosa e per ravvivarne gli effetti. Portando simili possibilità allo spettacolo, i risultati sarebbero a dirittura magici.

Del resto la farsa medioevale « ricorda per certe sue caratteristiche la tragedia greca e latina, specialmente in quanto imita azioni gravi e illustri » e se si fosse fatta finire « sempre triste e dolorosa, questa sarebbe nè più nè meno che una tragedia. Ma in ciò — scrive il Sibilet — come in altro noi abbiamo seguito il nostro gusto e l'inclinazione naturale, che è di prendere dalle cose straniere non tutto quello che vediamo, ma quello solamente che, a nostro giudizio, può tornare utile a noi e di vantaggio al nostro paese (1).

(1) Sibilet *Art. Poét*, II, 8.



Dunque « neque tragoedia, neque comoedia, sed quaedam inventiva » (1) come fu anche più tardi e sopratutto con la nostra Comedia dell'Arte, negli spettacoli mescolati alla musica. *Quaedam inventiva.*

La rapidità con la quale noi dovremmo abbracciare e prender contatto col mondo visibile, per afferrare un *significato,* non corrisponde alla stasi imposta dalla costruzione odierna della rappresentazione. Quanto più lentamente le impressioni si attardano, tanto più rapidamente si impoveriscono e sfumano. E' per tal fenomeno di insufficienza della rappresentazione, che noi non riusciamo a restituire la sequela di visioni che sinteticamente possono offrirsi in panorama a risuscitare le sensazioni multiformi e multanimi del mondo.

La cerchia ristretta dei tre atti: le possibilità tecniche meschine del teatro d'oggi, lo tengono ad uno stato primitivo e del tutto insufficiente a rappresentare il suo soggetto immenso.

L'arte teatrale per esprimere e far percepire rendendolo tangibile il suo soggetto; per appropriarsene deve possedere i mezzi di farlo. Son questi che le son mancati sin ora.

A ciò mirano gli sforzi degli allestitori coi paraventi; così le scene girevoli con le gradinate in platea, con palcoscenici a piani, ad ascensori, a sezioni, a tende. Ma tutti questi non sono che piccoli giochi, avanti alla enormità del problema ed alle esigenze sue. *Gli sforzi degli allestitori.*

Alcuni letterati ritengono che il teatro teatrale da noi auspicato farà « decadere la nobiltà dell'arte »! Presuntuosi ostinati, questi letterati credono sempre che solo il contributo della letteratura, possa portare l'arte nel teatro. Gli è che si sente puzza di morto, oggi sui palcoscenici!

Per Silvio d'Amico (2) il teatro spettacolo non è teatro d'arte, solo perchè il teatro spettacolo non è stato ancora fatto con arte. Ma d'Amico ha troppa fantasia!... D'altronde, ripetiamo per lui con Mad.lle Clairon: « quando un

(1) Burchard, *Diarium*, Parigi 1885, III, 352.

(2) V. *Spettatore*, pag. 231, anno 1924.

autore ha terminato la sua commedia, non ha fatto che
la parte più facile » (1).

Quando un autore ha terminato la sua commedia non ha fatto che la parte più facile.

Ricordo che per noi una buona commedia non deve poter essere raccontata, senza perdere gran parte del suo valore; e non soltanto della parte del valore di spettacolo che le compete, ma anche di quello letterario. Il Teatro è un'arte composta di fattori che non si possono raccontare; e, privo di questi fattori, non è teatro.

Le parole ai poeti e l'azione al teatro.

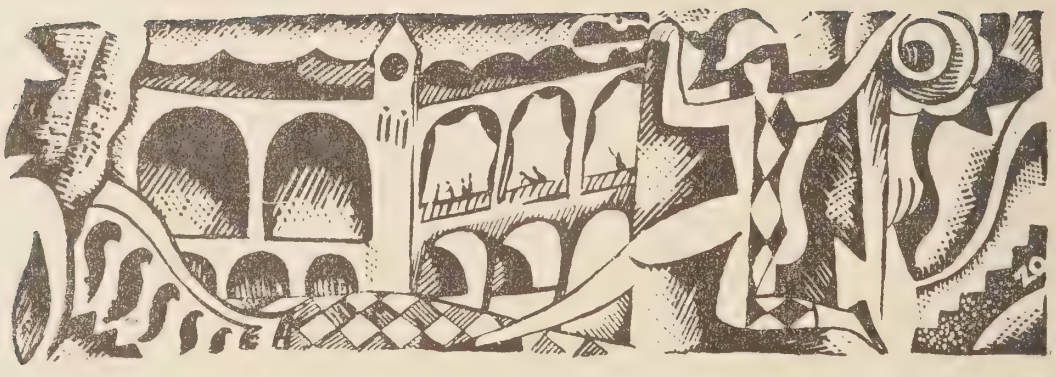
Comunque: le parole ai poeti e l'azione al teatro! Il giorno che il teatro sarà reso alla gente di teatro, esso, anche nella rappresentazione del repertorio di prosa, rientrerà nei canoni originali da cui fu distolto dai pedanti del Rinascimento; e il teatro di domani, mentre sarà costituito dai sei fattori di Aristotele, avrà la libertà della rappresentazione medioevale e agirà in pari grado sulla sensitività e sulla sensibilità, mentre dalla meccanica trarrà facoltà nuove, eccitazioni fresche e moderno sviluppo.

Son questi i mezzi nuovi che occorrono! E vedremo come non sia neanche il caso di spaventarsi della novità loro, perchè in fondo, come molte cose nuove tali mezzi sono antichi e appartengono al grande regno italiano della fantasia, per cui è certo che resteremo, questa volta, a casa nostra.

Col componimento nuovo, nato dai nuovi macchinismi,
i teatranti italiani rientreranno nella tradizione.

---

(1) *Almanach Litteraire ou Strennes d'Apollon* dell'anno 1781.



IL PALCOSCENICO MULTIPLO

« Dando le Regole di Rappresentazione io non negherò che in ciò possa più la pratica che la teorica ».

A. Perrucci (p. 377).

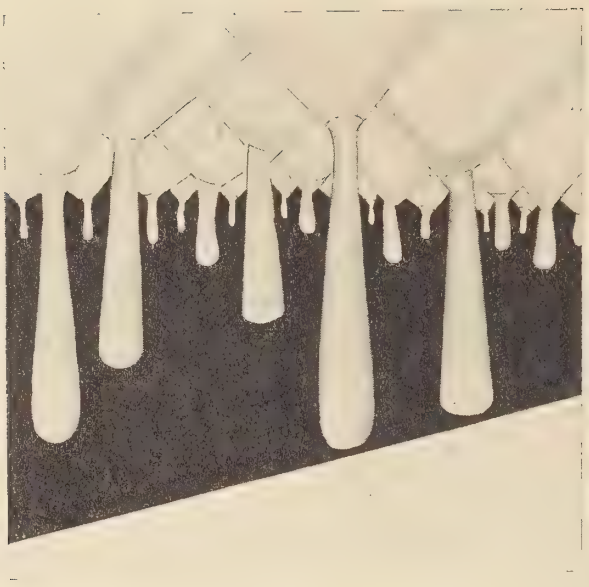
■ ■ ■

(Questo libro, scritto e pubblicato a brani in riviste e giornali, risale alle prime pratiche « indipendenti » dell'autore, cioè al 1921, tempo in cui i « multipli » oggi esistenti nel mondo non erano).

Ciò che il pubblico reclama è basato anzitutto sulla teatralità tanto disprezzata ma sempre regina dello spettacolo. Gli antichi si adattavano ai loro sistemi primitivi. Vogliamo noi riconoscere che si può domandare alla meccanica moderna qualcosa di meglio?

E' chiaro vedere che i lunghi intermezzi alterano le proporzioni di qualsiasi vogliate programma. Mentre l'elemento essenziale della vita moderna, il movimento, è il primo elemento di cui bisogna dare sensazione, in un teatro che sia dei nostri tempi; esso è la rapida vicenda che alterna i giochi della vita. Prima applicazione nello spettacolo di questa caratteristica e di questo bisogno, è stato il cinematografo che cambia il luogo di azione in ogni quadro, come il romanzo ad ogni capitolo. Questo succedersi di mutamenti di scena, è uno dei fondamentali segreti del successo popolare avuto dal cinematografo. Oggi occorre un teatro movimentato in successioni di scene rapide, variazioni di luci e di colori che costituiscano un segnale di atmosfere nuove.

« Ciò che Bragaglia intende realizzare — scriveva C. Malaparte — non è la novità delle situazioni sceniche, ma un nuovo « clima scenico ». La sua esperienza di macchinista e di « regisseur » non si attiene al movimento dei personaggi e al gioco dei dialoghi, non si cura delle situazioni teatrali nei soggetti, nè tanto meno della logicità degli argomenti e degli avvenimenti, ma quasi soltanto si preoccupa di determinare, con l'aiuto di tutte le macchine teatrali e di tutte le finzioni in uso e in disuso, uno speciale « clima », un ambiente particolare, una atmosfera non comune, che trasporti gli spettatori



nel mondo dell'ironia e della musica e li renda propri ad accogliere ed assicurare, oseremo dire, organicamente, le sorprendenti variazioni sceniche delle luci e dei suoni. Ciò che Bragaglia in molti casi si è sopratutto preoccupato di realizzare, è quel famoso commento di cui parla Bacone nelle sue lettere sul teatro di Shakespeare, e Wagner nelle sue note sulla funzione della musica del melodramma. Noi siamo persuasi, senza per questo voler togliere a Tilgher l'ufficio di Averroe del Teatro nuovo, che avverrà fatalmente nell'arte comica, ciò che in parte si è già verificato per l'arte melodrammatica; cioè: che la « situazione » non sarà più determinata dall'azione dei personaggi, ma da tutto il complesso tecnico che agirà al di fuori delle « dramatis personae » a formare il clima scenico, vero eroe dell'arte comica, nello stesso modo che la musica è ormai il vero eroe del melodramma.

Il complesso tecnico.

Diremo con maggior chiarezza, che non saranno più gli autori a commentare l'azione con l'aiuto dei gesti e delle parole, ma che saranno i fatti esteriori, scene, luci, suoni a commentare l'azione; cioè terranno luogo dei gesti e della mimica. Non è chi non veda come l'azione procederà in tale modo in senso inverso, cioè dall'esterno verso l'interno. Ora quello che sopratutto conterà e avrà valore di « situazione » scenica, sarà l'ambiente, il clima, non le persone. Siamo abbastanza ottimisti e spregiudicati per credere che questo clima moderno, artificiale e voluto, terrà il luogo, nei nostri teatri, del clima naturale dei teatri antichi, dove la natura circostante, visibile agli spettatori, aveva uno straordinario valore di rievocazione o di commento, e ampliava a dismisura il significato dell'azione scenica. Immenso « coro » di cui tutti oggi sentiamo la mancanza nei nostri teatri ».

Spettacolo e dramma.

Io so che spesso si riesce a creare un interesse — cioè il successo — con la sola virtù dei giuochi e degli effetti scenici e talvolta un lavoro non cade, appunto in merito alla collaborazione della parte visiva e sensoria dello spettacolo. Spesso, invece, si soffre per l'angustia del palcoscenico e per la povertà o l'assenza dei mezzi più elementari. Bisogna con ogni sforzo, ad ogni costo, cercare di rendere più viva, più continua, più ardente la illusione. Shakespeare, che è stato un grande uomo del teatro, senza per questo essere meno poeta, mutava scena perfino venti volte nella edizione originale dei suoi lavori. Le riviste, che all'estero riscuotono grande consenso, quando si danno su piattaforma girevole, tentano realizzare tale modernissima e antica esigenza della moltiplicazione dell'azione.

Difficoltà tecniche.

Il nuovo teatro.

Anche il teatro lirico tende a tali riforme, come ad una rinascita. Gli spiriti eletti aspirano a un teatro di componimento nuovo, nel quale pittura, scultura, danza e architettura collaborino, in un ritorno primitivo, con la musica e con la poesia.

Contro il teatro funerale, quello di domani seguirà la evoluzione meccanica della modernità e conquisterà la visione di quella realtà simultanea che è visione di Bergson come di Marinetti, sensazione cosmica della vita, aspirazione medioevale fino a Shakespeare e realizzazione della divinità moderna: la Musa Meccanica. Shakespeare che alterna al « Globe » una rappresentazione di Otello o di Amleto ad un dramma del Vecchio e Nuovo Testamento (cfr. d'Ancona p. 395, Vol. I) non aveva paura, l'abbiamo visto, di cambiar luogo d'azione ogni quarto dora per venti volte!

Trasformazione del palcoscenico.

Il Teatro abbandonò la piazza attorno all'ara, per l'anfiteatro; nel medioevo lasciò l'anfiteatro per la piazza quindi lasciò la piazza per la chiesa. Tornò di nuovo dalla chiesa alla piazza, ma si chiuse infine nelle cornici che il Palladio e il Peruzzi fabbricarono nei primi teatri di Vicenza e di Roma.

La scena, seguendo queste sorti ebbe sempre tendenze ad esser chiusa in una inquadratura e a stare il più possibile lontana dal pubblico, nei limiti della visibilità per conseguenza intese sempre di farsi più profonde allo scopo di ingrandire il mondo della scena e di facilitare la finzione degli sfondi.

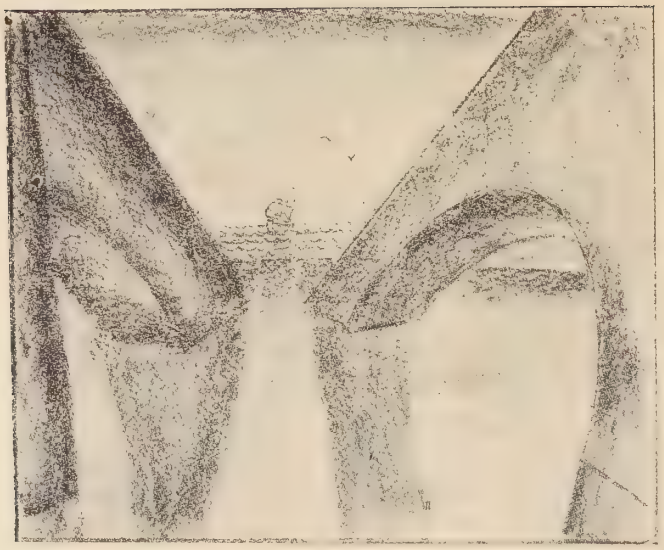
Il palcoscenico in platea.

Al principio di questo secolo Max Reinhardt volle tentare una riforma: riportò la scena in mezzo al pubblico, infranse il quadro cinquecentesco e fece debordare il palcoscenico in platea, a guisa d'anfiteatro.

Lo stesso tentò in Francia Firmin Gémier.

Questa estensione dei piani scenici di Max Reinhardt, oltre che in certo senso variare le risorse dell'allestimento e permettere effetti di entrate e uscite, aggruppamenti nuovi, sparpagliamento dell'azione e acuimento dell'attenzione e della curiosità, sente e contiene, entro tutto questo, la necessità e il problema della moltiplicazione del luogo di azione.

Esiste una logica moderna dello spirito umano: in quanto le logiche dello spirito sono relative all'età. La logica attuale domanda sopratutto questa azione. Il fenomeno ha delle cause storiche e psicologiche. Quando i Greci portarono le prime trasformazioni al *Logeom,* furono ispirati dalle prime necessità che accennammo. Per ragioni di atmosfera il teatro, al medio evo, incassò l'ambiente nell'arcoscenico attuale, nel fondo della sala: ma ora questo è diventato una prigione per il bisogno di movimento corrispondente allo spirito di oggi. Abbiamo già veduto che il teatro moderno sente il bisogno di spezzare di nuovo queste strettoie, tenendo conto di non annientare, tuttavia,



il clima scenico. Tale il problema. Ma esso non va risoluto come hanno già tentato, facendo nuovamente debordare la scena a scaglioni e gradinate nella sala: perchè ciò significherebbe tornare indietro! Occorre inventare altri mezzi, che meglio della angusta piattoforma rotonda, offrano al teatro dell'azione e alle sue esigenze pittoriche, profondità di superficie oltre che rapidità di movimento.

Decadenza dei vecchi dispositivi.

Il tentativo del palcoscenico antico viene a vantaggio della parola ma a danno della finzione, in quanto annulla l'atmosfera degli ambienti, il clima storico nelle ricostruzioni, e tutto ciò che si era conquistato con l'arcoscenico. E' proprio necessario, invece, ottenere il contrario: la massima concentrazione espressiva del quadro, isolandolo il più possibile e mettendolo tuttavia in grado di avere le nuove possibilità ricercati dai moderni.

La piattaforma girevole porta solo una parte di questo difetto: la mancanza della profondità.

La strettezza del triangolo nel quale è ricavata la scena, esclude molte risorse e impedisce le scene grandi; mentre il fatto di non poter esser montata la prima scena durante la esecuzione delle successive, impedisce la rapida continuità delle successioni, allontana la simultaneità.

Il dispositivo di Dresda.

Il dispositivo di Dresda soffre in grado minore una sorta di inconvenienti dello stesso genere di quello osservato per la piattaforma girevole. E' impossibile con i sistemi d'ascensori di Dresda, raddoppiare la profondità del palcoscenico, nel modo usato dai famosi allestimenti « all'italiana » per i quali oggi noi possediamo tanti palcoscenici più grandi della sala.

Il dispositivo di Dresda, formato da un palcoscenico ascensore che scende nell'iposcenio, carica una scena e la porta su, per discenderla e caricarsi di un'altra.

Sapendo i meccanismi, il « théâtre des machines » e avendo conoscenza dei palcoscenici mobili dei moderni ispiratisi come me ai principi fondamentali di questi antichi macchinismi, io ho immaginato la risoluzione tecnica che sto per esporre.

Altr'è fabbricare un teatro nuovo con i mezzi più perfezionati, altro è lavorare nei teatri antichi. In Italia non si fabbricano facilmente teatri nuovi, anzitutto perchè noi possediamo una serie di teatri modello, che non è davvero il caso di disprezzare! Quello che occorre, dunque, è di rimodernare i teatri antichi, adattandovisi.

Foto Bragaglia . «Obb. Heliar Voiglander».

Palcoscenici mobili.

Volendo impiantare dei palcoscenici mobili in quello settecentesco, noi troviamo molto spazio in fondo al palcoscenico, nel sottopalco e nella soffitta, mentre si ha quasi sempre la possibilità di aprir ancora dello spazio ai lati del palcoscenico, sventrando i vecchi camerini che possono essere facilmente ricavati altrove. La disposizione del palcoscenico multiplo s'è trovata da se in questo modo. Non può essere che quella. Il palcoscenico multiplo vuol rispondere ad una esigenza del teatro: la moltiplicazione dell'azione, e ad una pretesa moderna: una distribuzione più libera dei luoghi scenici. E' detto che il palcoscenico girevole soffra l'inconveniente d'aver scene senza sfondo, a spicchio e in numero di tre sole, per i quali esso è imperfetto e insufficiente. Al teatro della pittura, oltre che luminosità e colore, occorre atmosfera, cioè profondità. Senza di questa non si può creare un clima scenico giusto nella realtà e nella fantasia.

Teatro della pittura.

Volendo creare un palcoscenico mobile che possegga requisiti di spazio e di successività facili e frequenti, facendo tesoro delle invenzioni antiche, io ho pensato il multiplo di cui tanto favorevolmente si sono già occupati i quotidiani e le riviste di tutto il mondo. Esso all'autore drammatico offre possibilità meccaniche infinite; cioè gli porge il modo di rinnovare il vecchio componimento teatrale, creando una architettura nuova del lavoro letterario teatrale. Se è vero che la crisi mondiale del teatro è più che altro crisi di repertorio e d'autori, questo nuovo modo di dare lo spettacolo creerà lo spettacolo nuovo che il pubblico domanda. Mentre esso reagisce al protestantesimo rinunciatario dell'allestimento nordico e si libera delle ostinanti manìe sonnifere della scena attuale, nata nella fuligine delle tenebrosità ascetiche, esso ricondurrà il nostro teatro italiano alla grande linea delle sue tradizioni: il « meraviglioso teatrale » il colore, le grandi architetture, i trucchi e le sorprese, l'azione incessante, la fantasia italiana famosissima.

Il personaggio ambiente.

Questo sarà riportare il teatro alla azione, sua base fin nella legge di Aristotile. Un teatro senza azione è l'antiteatro. E una azione senza fatti, avvenimenti e sorprese rappresenterà profondissime evoluzioni psicologiche, ma non costituirà con quello un'azione teatrale.

Così facendo non è vero che si farà cinematografo, anzitutto perchè il teatro

non ha gli « esterni » e poi perchè non possiede la parola e la carne *presente*. Così pure esso non farà del « varieté » perchè in tal caso sarebbero « varieté » anche gli « Uccelli » di Aristofane... Certo è che in questo genere di spettacolo nuovo, rinfrancatosi nel ritorno agli originari caratteri del teatro, risponderà ad un tempo, alle esigenze della nuova sensibilità artistica, alla cui formazione collabora — questo è vero — anche il cinematografo. Il De La Motte intervenendo nel 1730, nelle polemiche famose sulla unità di tempo e di luogo, propose una quarta unità: l'unità di interesse, che per noi è... molteplicità. Voltaire nel saggio sul poema epico scrisse che « tous les genres sont bons, hors le genres ennuyeux »: motto assunto dai commedianti dell'arte a Parigi, per loro insegna. Si tratta anzitutto di interessare: e, in questo, una delle basi è la sorpresa, che tanto spesso si è servita della macchina dei trucchi scenici: « E' del poeta il fin, la meraviglia... Chi non sa far stupir vada alla striglia ». La più famosa delle arti magiche del teatro italiano, quella della meccanica scenica ritrova il suo misterioso posto nel potere illusorio e infrangerà i ceppi in cui i suffumigi del repertorio filosofico
hanno incatenato il teatro.
E, questo, sarà collaborar proprio alla poesia.

Operai intellettuali.

Per ciò i macchinisti e gli elettricisti secondo noi sono importanti quanto gli attori: e in uno spettacolo si dovrebbe portare il loro nome nel cartellone per ciascun lavoro, come è uso già invalso per gli artisti tipografi. Saranno essi gli operai più intellettuali di domani, una vera aristocrazia operaia di artigiani sensibili agli effetti non soltanto estetici, ma spirituali, di una esteriorazione. I macchinisti psicologi di domani, cercatori del clima interiore visivo del lavoro drammatico, supereranno la gloria di quelli del Seicento, che miravano solo agli egetti teatrali nel senso più tradizionale della parola. Le audacie dei nostri non saranno minori, ma comunque la finezza dei risultati sarà più degna della poesia cui si è al servizio.

Il despota colto.

Il « despota colto » che dovrà dominare il teatro domani (Wilde) dovrà considerare il capo delle macchine, dei meccanici e dell'elettrotecnica, alla stregua stessa del letterato fornitore delle parole.

Abbiamo più volte veduto che moltiplicare le scene, oltre che intensificar l'interesse, può significare di far toccare allo spettacolo la realtà simultanea

R. Bacchelli *Cabala in Farmacia*

degli altri luoghi interferenti nel dramma; significa abbracciare il senso cosmico del teatrale e in tutto sempre servire la poesia.

Il personaggio non esisterà più in sè; cioè nelle sole parole del poeta ma — come è nella vita — egli ci apparirà nel complesso di quei quadri del mondo dai quali stessi scaturirà la varia realtà del suo essere. Così che, mentre il teatro di domani — col Multiplo o con altri dispositivi — darà un « teatro della pittura » nel connesso di un « componimento dinamico » particolarmente espresso dall'epoca moderna, esso ad un tempo darà al poeta la possibilità

Personaggio-ambiente.

di creare non soltanto un *personaggio-parola*
ma un *personaggio-ambiente.*

La presenza di atmosfere realiste colme di voci, alternata ad apparizioni di ambienti visionari dalle parole d'eco; il gioco di esistenza rapido — magiche successioni lente o agitate secondo che lo spettacolo viva — daranno la vita in tutta la sua complessità, come rivelazione dei suoi spiriti e delle sue cose, nei suoni e nelle atmosfere di che è materia. E queste rivelazioni, per la immediatezza sembreranno un sogno; tanto immanente apparirà la realtà simultanea del panorama poetico. Ogni scena sollecitata dalla letteratura troverà il quadro *proprio* contenente la sensazione

Il movimento lirismo di vita.

dovuta a quella data scena.

Quest'è il punto essenziale del problema della messa in scena.

I metodi non servono a nulla. Trent'anni fa Jean Jullien, ebbe una frase felice contro i procedimenti e le falserighe della convenzione: gli pareva che quei predicatori fossero ingegneri incocciutitisi a condurre l'elettricità nei condotti dal gas. E' il caso della generale riforma del teatro. Non si può voler rimproverare il teatro a creare quello della nostra epoca, sullo scheletro della vecchia architettura nella *piéce* e della rappresentazione.

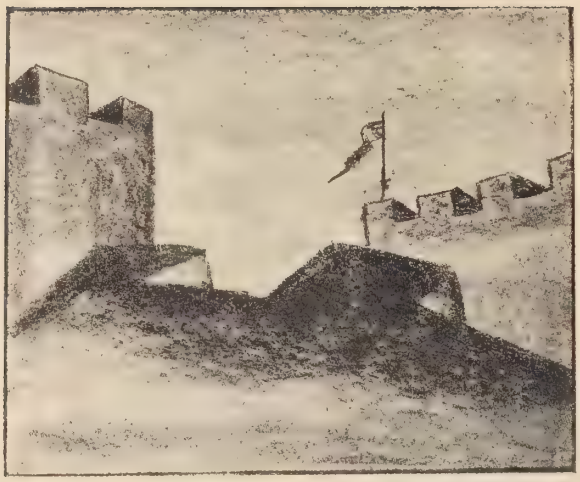
Abolizione dei metodi.

Occorre cambiare la struttura, l'ordine dei mezzi e parte dei mezzi stessi. E tener presente il teatro della vita e quello fuori della vita, nel ricreare questi mezzi. E non sia compito della critica di venir a esaminare e metter becco sui mezzi. Guardi agli effetti! Essi soltanto entrano nel suo dominio. Lo scopo è di dare emozioni e sensazioni: toccar lo spirito e i sensi, con rappresentazioni della vita e della fantasia.

Toccare lo spirito e i sensi.

Sia teatro realista o teatro fantastico, deve in ogni modo esser teatro. E il teatro è movimento: dialogo sì, ma azione. Il movimento materiale, i fatti, sono il cuore. Se si ferma il cuore la scena è morta: non è più teatro.

L'abbiamo visto, e sofferto a lungo.



Il solito letterato presuntuoso giuoca sull'equivoco di questa sopportazione e vuol pretendere che ciò che conta per tutto è la letteratura. Ma il teatro è l'opera d'arte della vita, anche quando imita i fatti di un mondo inverosimile (che si fa verosimile dal momento appunto ch'esso trova una imitazione).
In una mia antica pubblicazione (*Fotodinamismo,* Roma, 1911) che studiava con la fotografia la rappresentazione del moto reale io osservai anche allora il movimento ideale, come lirismo della vita.

Nuovo ritmo di vita nuovo ritmo di rappresentazione.

Riferendo di D. Fuchs scrive il Rouchè « Quanti uomini colti hanno dimenticato l'emozione drammatica e non possono più vivere l'opera d'arte sulle scene d'oggi! Dunque un teatro di concezione nuova oggi s'impone ».
Oggi questi uomini colti, ve lo assicuro, si rifugiano in maggioranza al cinematografo, teatro di movimento che per disgrazia è fatto con le immagini e non con gli attori reali, senza colore e senza suono.
Un teatro moderno deve corrispondere alla sensibilità moderna nel suo ritmo di vita-pensiero. E quella che cerchiamo al cinematografo, nonostante le sue manchevolezze, è la stessa che perseguiamo con i palcoscenici mobili.
Viaggiare stando fermi; ma non, come ai films, illudere di viaggiare guardando delle immagini su uno schermo. Perchè in tal caso anche ieri non esistevano i libri illustrati? E non ci si poteva illudere di trasportarci coi libri nei luoghi delle immagini, come si fa oggi guardando le figure sul foglio bianco dello schermo? No. *Penètrare le atmosfere dei luoghi* occorre. Esse son fatte di rumori e di voci, di colori e di toni che il film non può essere. L'arte del mondo in movimento, se resteranno questi i mezzi del film, solo a teatro sarà rivelabile domani.

Penetrare le atmosfere sceniche.

Non c'è pericolo che il Multiplo sia accusato d'imitazione del cinematografo (e poi, sarebbe buffa poichè tutto deve trasformarsi e nessuna attività è immune dall'influenza delle altre). Scrisse Ricciardi: « Nè il cinematografo influirà per il taglio delle scene, i cambiamenti rapidi, passaggi che entrano nel dramma, primi piani, visioni cicliche di uno stesso quadro, perchè il più antico autore di cinematografo è morto da tre secoli e si chiamava Shakespeare ».

Il palcoscenico mobile come temperamento del teatro moderno.

Abbiamo veduto che nulla è più cinematografico del teatro medioevale, per varietà e fantasia di scene.
Questo, a non voler ricordare Maeterlinck che prima del cinematografo

quale intendiamo noi, ha concepito drammi moderni con venti e trenta mutazioni. La moltiplicazione dei luoghi di azione è la legge del teatro moderno, nato nel medioevo quando Aristotile era dimenticato: legge ripresa dagli spagnuoli col loro teatro *feuilletton,* o come diceva Ricciardi:

« teatro panorama ».

La vita non è mai statica: è un continuo divenire. Solo la successione dei quadri della vita possono liberarci della immobilità assunta dal teatro con la scena fissa. Questa scena fissa sta al respiro delle cose,

come la statua all'uomo.

La convenzione dell' immobilità della immagine.

La convenzione penosa dell'immobilità dell'immagine, che pone le arti plastiche in una condizione d'assurdo il quale può essere avvertito al solo pensarci, è quella che fa del teatro « l'arte vivente » di Appia. Ma, se guardiamo il il mondo in un largo angolo che non sia la circoscrizione dell'uomo isolato, vedremo che la rappresentazione del mondo richiede una inesauribile trasformazione dei quadri scenici, quale è la vastità simultanea delle realtà interferenti, e quàl'è la loro successione meravigliosa. Allora il teatro sarà « arte vivente! » E non solo perchè la figura del paesaggio sarà viva in movimento, ma perchè la rappresentazione del mondo funzionerà nello spazio e nel tempo, senza le limitazioni di possibilità che impoveriscono il fenomeno, vietando il prodigio della realizzazione ch'è solo perfezione.

Il corago apparatore è perfezionatore.

Ed ecco il mezzo tecnico, salire dal ruolo di coadiutore a quello di perfezionatore. Ciò vuol dire che la rappresentazione del mondo, ch'è un panorama, e della vita, ch'è una continua imitazione, non si può dare non l'immobilità in un luogo, senza limitare la funzione del teatro a generi d'ambiente e a piccineria in ogni senso come fu fatto dopo Shakespeare.

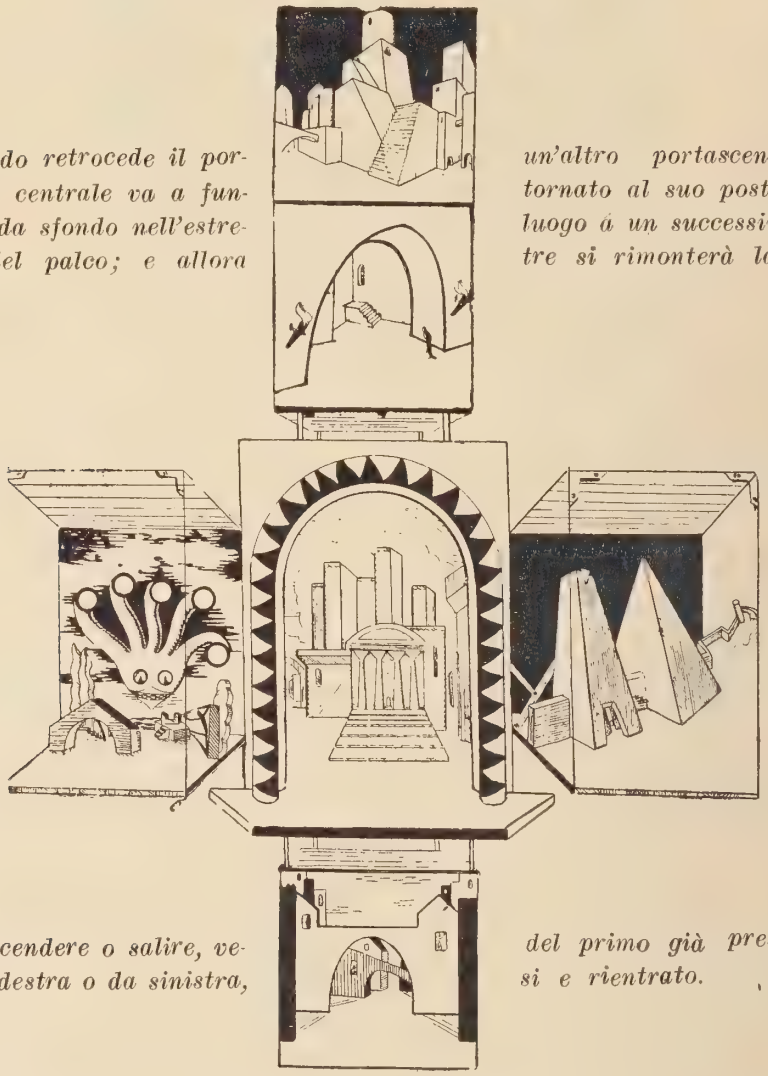
Il palcoscenico mobile a continuazione di successioni, sarà domani

il temperamento del teatro moderno.

Il movimento della successione dei luoghi, con le relative atmosfere sceniche: l'attuale visione teatrale del mondo e il nuovo ritmo di rappresentazione, con la diversa penetrazione della realtà evocate, daranno da sole l'equivalenza non dico del poema drammatico ma del romanzo perfino, senza che le sue descrizioni possano gareggiare con la suggestione dei *luoghi deputati* al palcoscenico mobile: procuratore della fantasia.

Il palcoscenico multiplo.

Ispirato dalle esposte scusabilità il palcoscenico Multiplo risponde alle moderne esigenze della poetica meccanica tanto ad uso dello Spettacolo quanto al servizio della cosidetta Prosa, avendo pronte contemporaneamente e a continuazione sei scene con pareti, mobili e soprammobili. Ecco come esso è congegnato: ai due lati del boccascena sono montate, in due piattaforme



Quando retrocede il portascena centrale va a funzionar da sfondo nell'estremità del palco; e allora un'altro portascena che, tornato al suo posto, darà luogo á un successivo mentre si rimonterà la scena può discendere o salire, venir da destra o da sinistra, del primo già presentatosi e rientrato.

IL PALCOSCENICO MULTIPLO

scorrevoli su rotaie, due scene complete: una terza è nel fondo del palcoscenico, ,la quale può, anche servire per tutte quelle che esigano molta profondità. Oltre alle tre, ve ne sono una sopra al palcoscenico e una sotto, che vengono abbassate e alzate per mezzo di elevatori. La scena posta nel sottopalco può essere orizzontalmente divisa in due parti, e servir per due interni, secondo che venga elevata più o meno. Tutti i movimenti di queste gabbie, denominiamole così, vengono comandati elettricamente e col sistema degli ascensori antichi romani, in modo da permettere la maggiore rapidità. In pochi secondi la scena verrà cambiata.

Questa modestissima ideazione, come si vede, non vuol far altro che appoggiare alla umiltà del mezzo meccanico, la tesi della rapidità dell'azione, e in

A. Ahiante *Gelsomino d'Arabia*

ciò servire il bisogno spirituale del teatro modernamente inteso. Ma come l'effetto nobilita il mezzo, appare fuori luogo e antiteatrale il disprezzo ostentato da Copeau e dagli altri contro l'ingegno scenico, prezioso servitore della finzione.

Mutazioni infinite.

Il mio sistema di palcoscenico Multiplo permette di cambiare all'infinito l'ambiente nell'azione, perchè mano a mano che si esauriscono le scene già pronte, vengono rimontate nei porta scene liberi gli ambienti nuovi, al posto di quelli che non devono tornar più ad apparire.

E qui osserveremo che il vantaggio principale di questo modello — dopo quello della adattabilità agli antichi edifici teatrali — è rappresentato dalla doppia profondità di scena che resta possibile ancora per gli apparati alla italiana. Mentre il portascena di fondo è al suo posto di riposo, esso può servire di sfondo agli altri, uno per uno, provenienti da una qualsiasi direzione.

Quale è il difetto che gli allestitori scenici lamentano per gli altri disposivi? La mancanza di profondità nei palcoscenici girevoli, la quale è più considerevole in quello di Dresda che, basato sul concetto del « sottopalco-magazzino-generale » non può dare in ogni caso come sfondo, mai più dello spazio concesso alla pianta dell'ascensore.

Facilitazioni e possibilità.

Col mio sistema d'altronde, l'irruzione dei personaggi da una scena all'altra può esser questione di un minuto. Possibilità di rincorse dunque, e di incontri! Si tratta di dar emozioni moderne di rapidità, quali la sensibilità domanda oggi, a causa delle abitudini acquistate al cinematografo.

Gli sforzi dei più avanzati modernisti tendono sopratutto a risolvere la povertà della scena attuale che offre un solo piano orizzontale. Per questo sono state create certe scene dimensionali, con gioco di praticabili, sui quali l'azione si svolge con maggiori effetti e rilievo. Praticamente però, di queste scene non se ne può avere che una sola grande e per una sola volta, in una sera. Il mio palcoscenico ne può dar invece sette in una sola volta e proseguire, con quelle più semplici, producendone una nuova ogni dieci minuti, con l'impiego del solito numero di macchinisti, occupati a lavorare mentre si trova in scena una delle cinque « gabbie portascena ».

Adattamento dei vecchi teatri.

Questa mia è una risoluzione obbligata sulla pianta dei vecchi edifici teatrali settecenteschi, i quali rappresentano il patrimonio di ogni città italiana. Risoluzione a rime obbligate dunque, ma non per questo meno pratica e di facile attuazione.

Essa allo Spettacolo offre le risorse più essenziali da cui è appunto materiato questo genere teatrale: alla Drammatica offre sorgenti nuove di poesia, nella magica potenza della Musa Meccanica, nuovamente alleata di quella Tragica, come al tempo di Eschilo che abbiamo visto autore, compositore, maestro di ballo, direttore, protagonista, apparatore e perfino inventore delle scarpe.

■ ■ ■ ■ ■ ■

Mentre andiamo in macchina, ammiro a Parigi il Teatro Pigalle, fabbricato con la spesa di 40 milioni, da Enrico Rotschildt, e diretto da Andrea Antoine, il glorioso maestro. Il palcoscenico del T. Pigalle è, più o meno, ciò che volevamo noi fosse il Palcoscenico Multiplo, tanto illustrato da me già negli anni passati come perfezionamento dei sistemi antichi. Vediamo con piacere a Parigi la realtà della nostra ideazione, seppure diminuita e non del tutto felice; e con piacere prendiamo atto della milionaria precedenza.

L'APPARATO COME COLLABORAZIONE

Il problema dell'apparato è tanto essenziale, quanto la rappresentazione è esteriorazione.

Ha scritto Giovanni Ponti nel Convegno: « Se è vero che ogni tentativo di riforma del nostro teatro si rivolge alla messa in scena (investendo la concezione stessa dell'arte drammatica) ciò dimostra che il nostro teatro ha oggi non altro che la scenografia che si merita; e poichè il teatro è un fenomeno sociale ed attuale, ne consegue ancora che la nostra Società ha il teatro che si merita »

L'apparato non è il duplicato del reale.

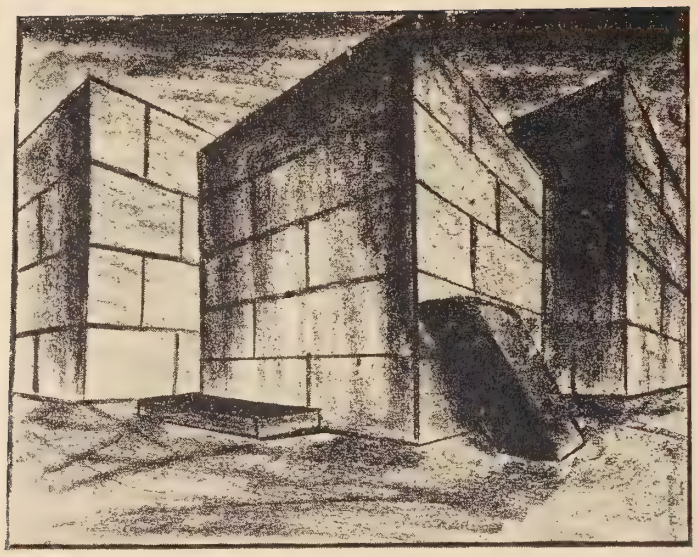
L'allestimento che il naturalismo ha ridotto a banale opera di tappezziere supera invece il duplicato del reale: esso è interpretazione. E l'apparato non soltanto rappresenta la cornice del teatro ma appartiene all'anima della rappresentazione: è la parte magica del teatro.

L'apparato è la realizzazione scenica adatta di un lavoro, condotta da una sola mente direttiva che abbia la collaborazione di pittori, o architetti, macchinari, luci e sarti, la cui libertà sarà sempre relativa, e cioè controllata a beneficio dell'organicità delle estrinsecazioni. A tal fine anche la recitazione sarà intonata all'insieme. Per questo il direttore e l'operatore non possono essere persone separate e conviene versalità ed eclettismo, nella fondamentale capacità dell'interpretazione, sempre basata sulla esatta comprensione dello spirito d'ogni lavoro e sulla relativa conoscenza dei mezzi particolari varii che sono utili a renderlo.

La quale conoscenza può anche esser puramente teorica, per l'allestitore, in quanto la esecuzione non è di sua competenza, ma dei tecnici specializzati ch'egli dirige.

In che consiste il teatro.

Il teatro consiste anzitutto nella attività pratica della estrinsecazione scenica. Scenica: perciò teatro. Tre personaggi su fondo neutro fanno meno tea-



tro che tre personaggi tradotti nel loro proprio ambiente. Si può dire che quelli non fanno teatro, specialmente nel caso dei teatri « di poesia » « dell'inespresso » « del silenzio » ed altri generi letterari, nei quali anche il movimento è soffocato col pretesto che l'azione (esterna o interna) è, in quei casi, inferiore.

* * *

Varietà ed eclettismo.

Appartiene al teatro teatrale la varietà e un beninteso eclittismo anche nella scelta dei repertori. Per questo è buono il realismo nel suo caso, come è suggestivo il simbolismo e attraente il romanticismo. Comprendere e amare. Carpire alle varie scuole il segreto del loro fascino.

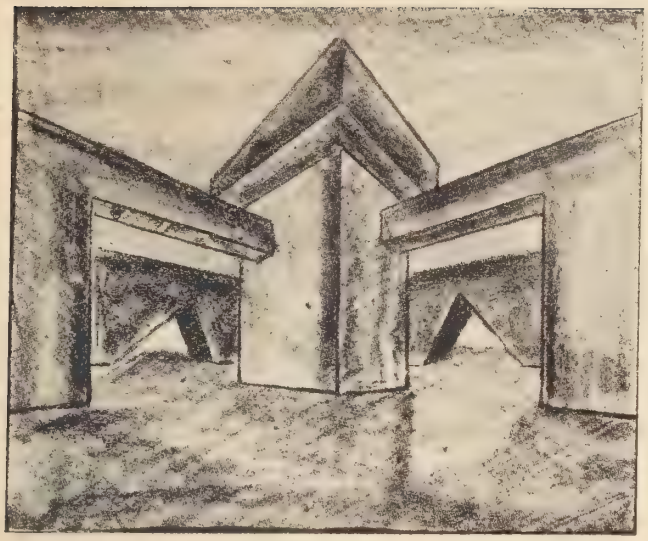
Stile.

Questo non ci defrauderà dell'espressione particolare al nostro temperamento moderno ed alla estetica nuova dell'epoca nostra. Nè ci impedirà di fissarla. E' pur vero che non si può rappresentare nello stile geometrico e col colore estremista, l'ambiente dove vive l'eroe pirandelliano, presso un affittacamere di provincia. In luogo di esteriorarlo, essa verrà sepolto da quell'apparato. Ciò dicasi per la Giulietta e Romeo dell'edizione futurista che estrania dall'epoca e dal luogo il poema; cioè ne tradisce il carattere romantico. Una edizione moderna di ogni lavoro antico può essere data, perchè il lavoro esiste per se e in assoluto non c'è il lavoro antico e il lavoro moderno, ma, se è esso grande, esiste un poema che i pochi adattamenti consueti, ammessi dall'uso, sistemeranno perfino al gusto e alle contingenze attuali. Tuttavia la modernità della edizione non potrà uscire dall'atmosfera di quel lavoro, se tutta la nostra passione è di darla viva e corrispondente, questa atmosfera; anzi, di esaltarla in libertà d'azione.

Le ragioni archeologiche subordinate a quelle teatrali.

Nell'allestimento pertanto, anche le ragioni archeologiche sono subordinate per noi a quelle teatrali. Se è il caso di alterare qualche carattere del lavoro, al fine di aumentarne le qualità teatrali o di evitare al risultato un rischio fatale, motivato da un difetto di mezzi o da cause diverse; così è consentito non esagerare nella pedanteria archeologica, quando sia diminutrice di effetti col far povero o banale il quadro.

Il principio che il dramma debba avere tutti i caratteri teatrali richiesti dal lato sensorio dell'arte, e la facoltà eccezionale di adattare il testo ai fini tea-



trali o di formargli i requisiti teatranti che eventualmente difettassero, non toglie — insisto di proposito — che è funzione dell'apparato quella di servire alla esteriorazione di quel determinato soggetto, perfezionandolo. Quindi tutte le cure del direttore apparatore saranno concesse a mettere in luce il soggetto e a svelarne i segni caratteristici, per ottenere il fine preposto al lavoro; cioè l'effetto perseguito dalla rappresentazione.

Le ragioni e i principii generali dell'apparato, sono gli stessi per l'opera come per la prosa o per lo spettacolo di fantasia, quando si sia detto che tutti i caratteri dell'apparato vanno subordinati al « genere » da rappresentare. Il concetto di defraudare « la purpurea dignità della tragedia » della sua antica veste sontuosa col mandar le sue parole in un povero saio di penitenziere, è un errore e una imprudenza. Non so come il tendone sintetico e le sole parole, possono dare nella stessa potenza evocativa d'una « atmosfera » scenica, la « qualche sera odorosa di silenzio e d'argento » di Wilde. Che il poeta si metta pure a mormorarci imagini visive a fiotti, sul tendone nero: egli ci farà sentire qualcosa fin tanto non saremo stanchi, ma lo saremo presto. Perchè si offre al teatro il poeta, se poi rinunzia a gran parte di quei benefici che il teatro gli offriva e dei quali egli sente sprovvisto il mezzo letterario?

Il saio da penitenziere, è un malinteso sintetismo.

Singolar tenzone si sferra da noi, sulla importanza del copione, diciamolo in parole povere, nella rappresentazione drammatica parlata. Oggi, persino il nostro Silvio d'Amico, che pure nel passato mi ha dato, per questo, tanti pizzichi in testa, dopo savie meditazioni ha concesso all'invidiabile premiata prudenza, d'ammettere che in alcuni casi la parte del direttore-apparatore, è protagonista in una realizzazione. (E il teatro consiste sopratutto nella attività pratica della estrinsecazione scenica, per la quale è teatro).

L'importanza del copione.

Teatro é estrinsecazione pratica.

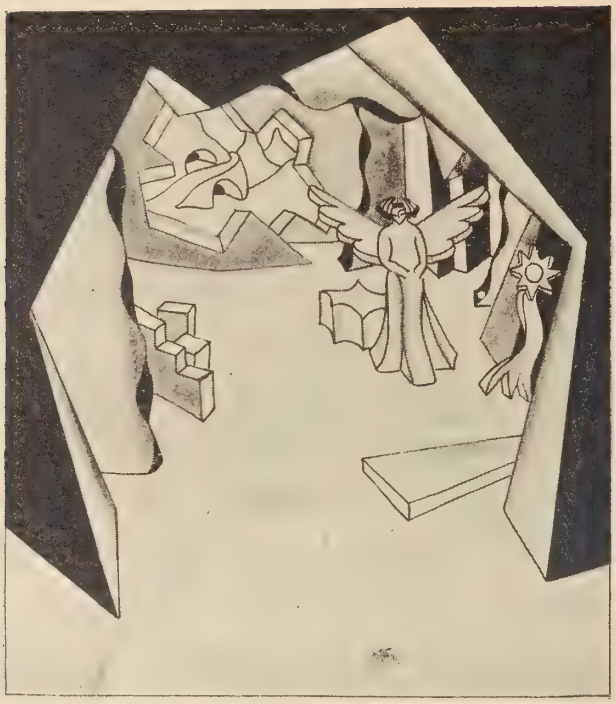
S. d'Amico l'ha cominciato a mollare, questo, con virtuosa misura; ma, voglia il cielo, un giorno egli lo riconoscerà più ampiamente, e sarà la consolazione della nostra vecchiaia!

Sarebbe un delitto far passare una sola occasione per ribadir principi e fondamenti di sanità teatrale. Conviene ai letterati di mettersi l'anima in pace.

Il drammaturgo non è « l'autore ».

Il drammaturgo non è l'autore.

Il letterato fornisce una scelta storia confezionata con cura teatrale, cioè formata di giuoco scenico e dunque fatta di azioni e di spunti per gli interpreti, i quali sono il direttore apparatore e l'attore. Il primo di questi, ordi-



La Figlia di Jorio.

natore della realizzazione, dopo che gli è stata consegnata dal poeta l'opera di letteratura teatrale, si trova avanti a difficoltà sempre insormontabili, se vorrà perseguire la chimera di realizzare a puntino ciò che il letterato ha visto. Bisognerebbe davvero che un dio benevolo fornisse al direttore tutti i mezzi corrispondenti; gli attori ideali, le coincidenze fortunate, le più favorevoli circostanze! Questo non capita mai. Il poeta e la sua opera si devono contentare: cioè si devono adattare. Viene dunque eseguito sempre un adattamento, nei confronti della perfezione ideale. La Necessità incombe sopratutto su di noi teatranti, e, contrariamente alle poetiche degli uomini, essa fa di suo arbitrio! Per questo ha inventato la teoria moderna del diritto, che il realizzatore ha, di alterare il *come* è stato veduta dal poeta la storia. La paternità di questa teoria moderna, è attribuibile alla Necessità. Donde viene che, per far bene del teatro drammatico (dato che si fa nella condizione di *chi* lo fa e di *dove* si fa) è proprio *necessario* alterare la visione avuta dal poeta negli sviluppi della sua ideazione. Nè di questa alterazione si può fare a meno. Essa c'è stata sempre in misura più o meno timorata, e la strada moderna alla libera *perfezione alterazione* (logica e fedele) è aperta da secoli. L'opera drammatica, nei confronti con l'opera musicale, si trova appunto in uno stato di inferiorità, essendo essa sempre sottoposta a esecuzione accidentale e casuale, date le circostanze e i mezzi della realizzazione scenica; mentre l'opera musicale può trovare esecuzioni precise, sia in virtù delle istruzioni esatte ch'è possibile inscrivere al testo, sia per la stabilità dei mezzi strumentali. Per questo, quando il poeta drammatico vien onorato alla pari col poeta musicale, si avvantaggia egli d'una gloria che non gli spetta al paragone con quello.

Necessità di adattamento.

Perfezione, alterazione.

Il letterato non potrebbe altrettanto infallibilmente precisare i particolari realizzatori della sua concezione. Non è neanche autore dei propri fiaschi, si può dire! Ecco come nel 1892 si esprimeva un autore di Antoine, Jean Jullien, da un punto di vista, si capisce, realista: « La vita deve esistere *nella* messa in scena. Far parlare dei personaggi è bene, ma non basta. Io direi perfino che il linguaggio è cosa del tutto secondaria ».

Anzi, una volta che i letterati schiacciarono proprio troppo, col peso del loro piombo tipografico così i nervi degli attori che la pazienza del pubblico, il fatto incoraggiò i comici popolari; li tolse dalla piazza e concedette loro teatri, abbandonando alle proprie fissazioni gli autori del problema formale. Oggi che ci rompe la pazienza il problema centrale, il pubblico ha trovato una nuova risorsa: si scampa al cinematografo. Così la maschera di Charlot trova la stessa fortuna di quella di Arlecchino, Sullo schermo l'opera d'arte è il risultato dell'insieme di sforzi di tutte le arti; al cinematografo l'autore non fa il tiranno: il copione non è tutto. Esso non soltanto si assoggetta più di quanto avviene in teatro alla Necessità, ma dalle occasioni, dalle circostanze, trae lo spunto della traduzione scenica, sempre mirando a fare una cosa teatrale.

Il problema centrale.

Dunque quando si dice: il cinematografo ha ucciso il teatro, si osserva il vero. Ha ucciso *questo* teatro: nel senso che il pubblico si è adattato magari alle imagini dello schermo (nonostante non siano certe persone vive, colorate dalla scena) pur di vedere il teatro nella sua natura; in luogo di lamentar sovvertite dalla produzione di « prosa », le leggi che costituiscono la evocazione rappresentativa.

Il cinema ha ucciso solo il vecchio teatro.

Infatti ad altri generi teatrali che — per quanto in decadenza secondo cause diverse, pure non hanno degenerato contro natura al punto della prosa — il pubblico si reca ancora. Esso, dunque, pianta di nuovo in asso la commedia Erudita per qualche cosa di più teatrale, dato che quando va a teatro non vuol avere la brutta sorpresa d'entrare a un funerale « intimista » o ad una accademia a molte voci, come son fatti appunto il teatro di poesia, quello col problema centrale e gli altri antiteatri.

Ora, noi che il teatro amiamo, dobbiamo salvarlo e impedire che i letterati, con la loro tirannia, ce lo facciano finire. Si può dire con tono solenne che il momento è storico! Bisogna avere il coraggio di Lope de Vega. I nostri avversari tiran fuori i nomi di Shakespeare e di Eschilo: autori che erano anzitutto uomini di teatro, attori, direttori e tecnici, i quali, sulla base di quella formazione di personalità teatrale, avevano elevato la sublime creazione delle loro opere di letteratura drammatica. Ma Shakespeare ed Eschilo — ci dispiace tanto per i nostri avversari — sono dei nostri.

L'opera deleteria dei letterati.

Allo stato di sfacelo attuale si impone la rivalutazione del mestiere.

Oggi dobbiamo asserire anch'esso, per il momento, è tutto.

P. Solari *Dimmi dolce*

I grandi erano e sono con noi.

Noi, diversi da quelli di ieri, facciamo diversamente.

Non sarebbe grave, d'altro canto, neanche se fossero dall'altra parte, perchè le ragioni tradizionali possono anche valere alla rovescia, per noi. Se ieri si faceva a un modo, è proprio questa una buona ragione perchè noialtri, diversi da quelli di ieri, facciamo in un altro modo ai tempi nostri. Ma è che queste questioni interessano la fondazione del genere « teatro », alla base sua; e dunque il fatto che gente di teatro come i nominati, abbiano inteso teatralmente, è interessante anche per noi, oggi. Ci troviamo — osservai altrove — in uno di quei periodi in cui si ricomincia. Niente paura dunque, o malintesi timor di dio. Il dio anche qui è uno: il teatro.

Che dev'essere il nostro teatro: *dei tempi nostri.*

Gli Dei passati siano dichiarati barbari.

La causa del teatro teatrale è la causa del teatro.

Anche s'egli creda di non aver doveri di fedeltà a noi, chi non è con noi è un'infedele.

C. d'Errico *Vestita di rosso e di nero*

Non si tratta soltanto d'un problema scenografico.

Per me non si tratta soltanto d'un problema scenografico, come appare a tanti maestri moderni. Il caso è complesso. E' in pericolo l'esistenza della istituzione. Convengono rimedi radicali: sulla base antica riforme assolute. Ripartire dalle origini occorre, con fantasia spregiudicata.

Tragedia antica.

Il drammaturgo s'arroga il titolo d'autore, pur essendo egli autore soltanto della favola; quando è noto che l'opera teatrale è il risultato d'un insieme di apporti artistici varii concomitanti e interferenti; e l'arte drammatica è una lirica ricomposizione di vita *in movimento,* e di essa la letteratura drammatica, se essenziale, è però solo una parte. Il cosidetto autore è almeno una trinità. Ognuna delle arti di imitazione che concorrono alla evocazione scenica, ha un suo autore. Invece l'autore del risultato teatrale non può essere uno solo; e, perfino nel teatro di prosa, a seconda dei singoli casi, sono da stabilire le gerarchie. Alcune volte è l'attore che si mette alla pari con l'autore superandolo spesso, altre volte è l'inscenatore che s'impone all'inventore della favola perfino con i tagli (scoperta di proporzioni: legge prima dell'opera dell'arte) come con le risoluzioni varie e le trovate interpretative aggiunte all'apparato scenico. Il mettinscena crea.

L'autore non è uno solo.

Dunque è autore.

Comunque l'autore delle parole non è l'autore della produzione teatrale. L'architetto del teatro, il direttore concertatore, l'attore, lo scenografo e gli altri collaboratori, non hanno certo lavorato perchè il poeta si arrogasse la paternità di tutto! Nè questi poteva far a meno di loro, altrimenti, abbiamo detto, ogni libro di commedia costituirebbe da solo un teatrino.

Ma il cosidetto autore somiglia a quei babbi meridionali che, per celia e con in fondo un capriccio di pretesa, dicono che il figliuolo è di papà, perché mammà... non conta. L'autore è un babbo assolutista che si sente padre, madre e avo dell'opera rappresentata nel suo nome; mentre in una forma di teatro sana teatrale vera, egli è molto, molto meno di tutto questo.

CETOFF STERNBERG (Bonelli) *Il topo*

L'apparato è collaborazione e perfezione del dramma.

L'apparato è dunque collaborazione e perfezione del dramma; e dovrà goder cura e sviluppi larghi, per offrir potente il suo contributo d'evocazione alla favola.

Sarà elementare, d'altro canto, che la scena, poniamo, d'un soggetto intimo e famigliare non abbia la proporzione di una scena di tragedia. Saranno naturali congenite coi generi stessi alcune diversità fondamentali di corrispondenza scenotecnica.

In ogni caso non conviene mai sprezzar nulla, e sopratutto converrà perseguire tutti quegli effetti di atmosfera, colore, rumore, necessari ad una evocazione che tenga conto del sensorio quale parte fondamentale della facoltà illusiva d'un quadro; mentre sarà fondamento gramaticale che i costumi siano calcolati sul colore del fondo e secondo il loro rapporto con quello psicologico delle luci.

Mess'in scena, mess'in opera, mess'in azione.

Conviene memorare che non è solo mess'in scena ma mess'in opera, mess'in azione. Il costume deve essere preveduto e considerato in movimento. La scena nel suo divenire d'atmosfere cromatiche. Tutto, infatti, è così connesso alle azioni, che conferma non poter essere la persona dell'apparatore altra che quella del direttore. Questa dovrà essere, dice Craig, il maestro dell'orchestra generale nei mezzi; così che, potrebbe aggiungere Wilde, « l'armonia che risiede nelle squisite proporzioni delle linee e delle masse si specchi nella mente ».

Mettinscena unico!

* * *

Tentare di rifare la realtà è insulso.

Vedremo a più riprese che il tentar di rifare la realtà è insulso. Il teatro non deve riprodurre, ma, nella linea dell'imitazione, superare. E nell'apparato deve restare più sulla linea della fantasia che in quella della imitazione pedissequa.

Quando alla Scala riescono a muovere centomila foglie e rami di foreste, simulando il vento, senza che questo osi investire i panni degli attori, quale senso di pietà ispira la pretensione di voler rifar la natura con la cupola Fortuny e gli altri mezzi, d'altronde felicissimi, che potrebbero essere impiegati a effetti d'altra categoria ben più modernamente e cioè con effetti nuovi.

Confessar pacificamente la finzione, senza imitare con la pedanteria reali-

sta. Ecco. « Dove c'è arte c'è convenzione » scriveva V. Brussow. Tanto più che per certi particolari si deve poi sempre ricorrere alla convenzione, e dunque è tutt'uno non farsi prendere dalle pretese di realismo, falsificatore del vero. Il vero deve riprodursi nella fantasia dello spettatore, togliendogene lo spunto dell'accenno stilizzato (e cioè di sintesi intima; espresso con mezzo d'espressione riassuntivo). « L'opera d'arte agisce d'influenza sulla fantasia. Essa deve costantemente risvegliarla. Dove tutto è vero e preciso là è impedito alla fantasia di vivere » (Schopenhauer). « On peut ne pas achever beaucoup de choses: le spectateur les achèvera lui-même, et parfoi son illusion en sera augmentée » (Tolstoi).

Dove c'è arte c'è convenzione.

* * *

Dopo tutto questo, va detto in pratica che per certe esperienze antiche la mess'in scena viene determinata secondo le misure del palco e dell'arco scenico. Non si può far la stessa realizzazione per tutti i teatri.

Non si può far la stessa realizzazione per tutti i teatri.

Per questo principio si intenda la impossibilità di creare un'allestimento felice per compagnie viaggianti. Esse potranno averlo appena discreto; e circa le proporzioni di rapporto con le dimensioni del teatro, dovrà esser ridotto al quadro più piccolo della *tournée.* Comunque le difficoltà pratiche non devono giustificare la pigrizia dei capocomici e la viltà dei drammaturghi i quali, ideando commedie a scena fissa, credono d'esser furbi col defraudare il pubblico del piacere visivo dell'apparato. A quei letterati a teatro che credono troppo nelle taumaturgiche facoltà della parola, la sorte riserba amarezze. Socrate diceva: « ciò che rende belle le cose, è l'oro aggiuntovi per ornamento ».

E' vero che l'ispirazione è la base: ma esiste una ispirazione poetica nel mestiere stesso; e, come effetti, ciò che vale in teatro è, appunto, la poesia tecnica. Victor Hugo, a proposito dei mezzi che servono all'artista, scrisse *Homère n' avait que quatre vents pour ses tempêtes,* Virgilio dodici, Dante ventiquattro, Milton trentadue eppure questi *ne les font pas plus belles;* ed è probabile che le tempeste di Orfeo valessero quelle di Omero, *bien qu'Orphée n'eût que deux vents.*

L'ispirazione poetica del mestiere stesso.

LORENZI E GALIANI — *Socrate imaginario*

■ ■ ■

I letterati protestano.

I letterati protestano per gli attacchi nostri ai poeti che hanno invaso il palcoscenico comprendendo del teatro solo *il bordereau.*

Ma mentre è certo che noi abbiamo ben inteso i doveri dell'allestitore nei riguardi della poesia (la quale non è poi cosa tutta delle parole) è altrettanto sicuro che gli autori delle parole, (non sono i soli autori, essi, del dramma esteriorato), oggi scordano i doveri canonici che anche loro hanno verso il teatro e troppo spesso tentano di sgattoiolarli.

La storia della letteratura drammatica contemporanea, non è altro che la storia del tentativo di frode compiuto dai letterati ai danni del teatro.

Se gli sforzi che i parolai hanno condotto per sfuggire alle leggi della teatralità, col pretesto e la presunzione di rinnovare il componimento, fossero stati più rettamente ispirati da una comprensione delle regole, come natura del genere, i letterati che han tentato il teatro, non soltanto non farebbero bancarotta, ma apparirebbero oggi semplicemente più intelligenti.

Il sopravvento della letteratura fredda il teatro.

Una rapida corsa attraverso le testimonianze dei trattatisti teatrali e di qualche cronista, può mostrar come facilmente e quanto periodicamente il teatro si rimbarbarisca o deformi, sino a degenerare in espressioni estranee alla sua caratteristica natura. Come nel Cinquecento l'imitazione letteraria della commedia latina aveva freddato l'arte comica e tragica, così ai tempi nostri l'influenza esercitata sulle letterature latine dagli scrittori nordici e russi, ha fatto deragliare il componimento letterario teatrale dagli scopi scenici propri.

Il Lasca, per bocca dell'Argomento, nel prologo della « Strega » spiega le cause degli intermedi — tanto eccessivi al suo tempo da sopraffare il resto della rappresentazione — col fatto del doversi pur sollevare un poco il pubblico, poichè « la poesia italiana era venuta nella mani dei pedanti ».

E' forse in gran parte oggi un fenomeno affaristico. Ma se il teatro è in mano degli sciocchi e dei rinnegati, niente di nuovo.

Il nobile teatro.

Possiamo confortarci come l'Abate Perrucci (sec. XVII) « Non mancano però dei Galantuomini che per gloria, e virtù ne sostentino il decoro a dispetto de' ciurmatori, e gente vilissima tolta dalla feccia, e dal letame della Plebe, che la strapazzano ».

* * *

Ora dicono: « Il teatro è finito ». Ma no, ma no! Son finiti per il pubblico quelli che fanno il teatro d'oggi. Questo è certo.

« Abbasso i letterati! Evviva i letterati! ».

Un proverbio tedesco dice: « Il Re sia pure assoluto, purchè faccia il comodo nostro ».

Noi diciamo: il letterato regni pure in teatro, purchè faccia il giuoco del teatro; giuoco moderno ed antico; complesso giuoco degli ingegni (congegni) della poesia rappresentativa.

Per tali considerazioni, se ieri gridammo « Abbasso i letterati », non abbiamo difficoltà, dopo tali spiegazioni, a far la pace reiterando: Evviva i letterati! questi cari collaboratori del Teatro. Cari se non si montano la testa.

Diceva Wilde: « Il teatro dovrebbe esser dominato da un despota colto » (Intenzioni). E' accertato però che tale despota non potrà essere in nessun modo il letterato. Esperienza fatta!

(Certo è che, quando il letterato muta personalità e si fa uomo di teatro, diventa allora teatrante e non ci son più obbiezioni. E'... dei nostri e lode a Dio! L'esperienza fatta in tal senso, è provata con Sofocle, Aristofane, Shakespeare, Moliére a sproposito citati contro di noi. dai nostri avversari).

Shakespeare e il teatro di «feuilleton».

Proprio Shakespeare ha fatto quel teatro, « feuilleton », dalla realtà simultanea, che domani la meccanica scenica conferirà perfettamente al teatro: sequela di atmosfere rapide, con variazioni di luce-colore, e successioni subdole Le trenta mutazioni dello spettacolo teatrale di domani, varranno bene le cento del cinema. Senza il velo dello schermo, gli uomini vivranno le vicende nelle proprie atmosfere, e allora sì che la parola, giustamente rilevata, vivrà *verbum caro factum est.*

I letterati spregiano le commedie che si raccomandino alla industria degli autori o dello scenotecnico, come B. Croce sprezzava la Commedia dell'Arte.

Vediamo sopratutto il teatro a teatro.

Giacchè i letterati in teatro, appunto per la stessa ragione, non vedon altro che la letteratura, noi non vediamo altra cosa in teatro, che il teatro. (Siamo semplicemente reazionari, e nella nostra tendenza teatrale e saremo sempre più nel giusto dei letterati a teatro).

Vi furon nell'antico delle forme di letteratura drammatica, assai vicine ai dialoghi scientifici del Rinascimento, che avevano di teatrale la formalità. Oggi ci siamo tornati con la psicoanalisi portata in palcoscenico.

Foto Bragaglia. «Obb. Heliar Voiglander».

La importanza dell'artistico diletto dell'occhio e dell'orecchio, è assai spesso in teatro, importanza che prevale sul resto.

Noi siamo nati « più per sentire che per pensare! »
abbiam già ricordato del Foscolo:

Quel che manca è il teatro.

« Volgete gli occhi alle scuole pittoriche della nostra Italia! certo che non mancano modelli: ma vennero da' paesi stranieri, dove non si sapeva dipingere, molti trattati sul bello, sul sublime, sulla grazia; pure taluni italiani che non sapevano dipingere, ma che voleano almeno aver nome di maestri e giudici di pittura, estesero così due trattati, che i dottori divennero pittori, e i pittori dottori; ed ho udito i nostri pennelleggiatori dissertare sul perchè, ma nel fatto hanno perduto il come ».

Ora col teatro cerebrale e letterario le teorie non mancano.

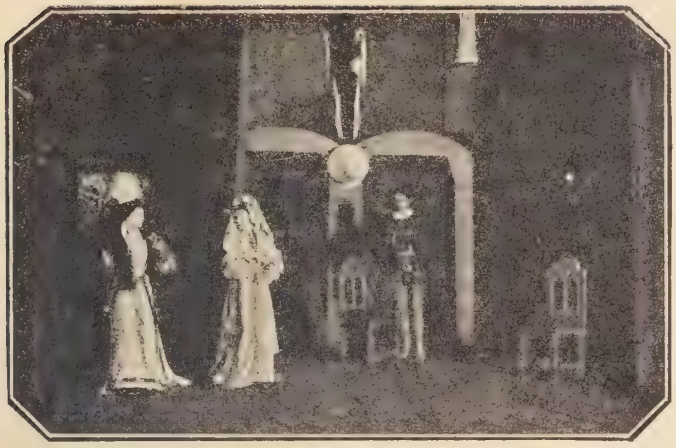
Quel che manca è il teatro.

A teatro non ci si va solo col cervello, ci si porta la carne. Ci si va anima e corpo. Questo non conviene scordare. Vuol essere, la nostra, una ricreazione generale. E' il giardino di Lorenzo il Magnifico, non l'Orto di Getsemani. Non ci si va a meditare su episodi simbolici ed apologhi colla morale, riprodotti come duplicati della vita. Il teatro di pensiero è contronatura a teatro. I benefici spirituali debbon venire, se vogliono, senza farsi neanche avvertire. Noi ci si va a teatro soltanto per lasciarci ingannare, pregando di ingannarci con tutte le cure.

La rappresentazione fa onore all'ingannatore e all'ingannato.

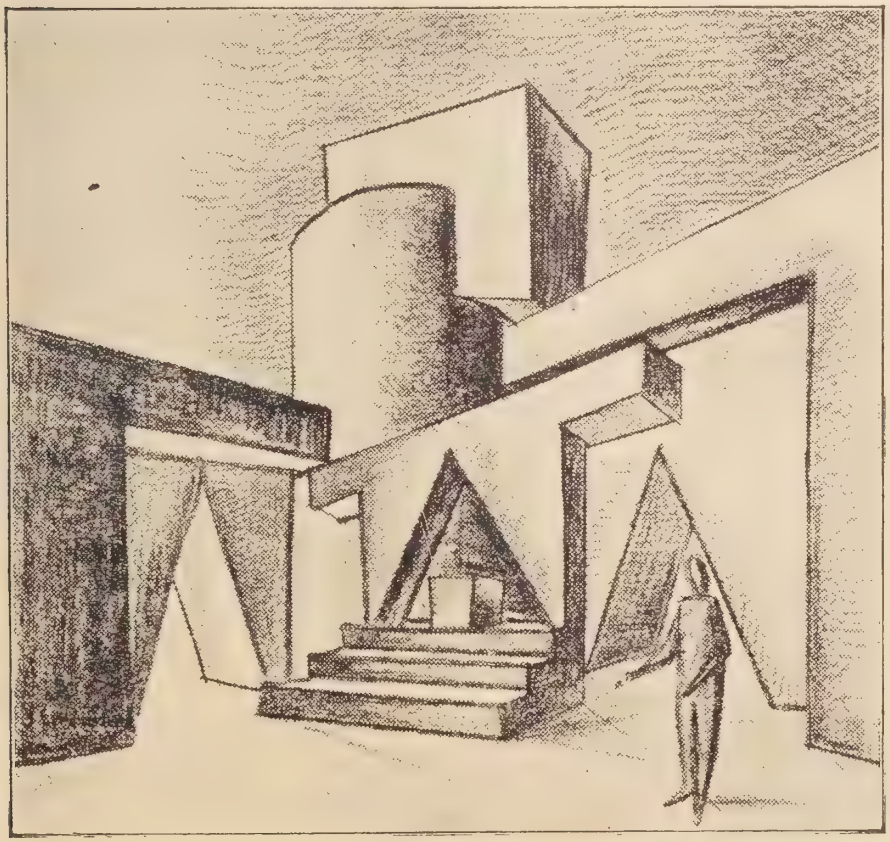
Gorgia (cfr. PLUTARCO: *De Audiendis Poetis,* c. 1) diceva che « la rappresentazione è un inganno che fa onore all'ingannatore e all'ingannato; e in cui è divenuto vergognoso non soltanto il non saper ingannar bene, ma perfino il non lasciarsi ingannare sensibilmente ».

Chi non intende la teatralità, con comprensione dei diversissimi lati suoi, fattori del complesso ideale classico, quegli sarà lo pseudo scettico, falso critico, che non riuscirà a lasciarsi ingannare essendo sfornito della semplicità — vale a dire purezza — dimandata dai Misteri Sacri.



Poliakoff e Potiemkin *Don Giovanni Sposo della Morte*

Ai fini dell'inganno il teatro, per noi, deve eseguire la evoluzione meccanica della modernità. Restando teatro, ma proporzionatamente aggiornando i propri mezzi nei confronti del cinematografo.
Il protagonista misterioso e dominante del teatro di domani vorrà essere il clima scenico: clima costituito di luce-colore, ambiente, rumori, voci, sul senso delle parole e dalla musica.



C. di Marzio *Gli uomini e i giorni*

Noi amiamo infine, alcunchè possa richiamare « quella maniera drammatica », che unì insieme e felicemente l'industria dei meccanismi e la venustà della dizione, quando Brunelleschi e Lorenzo il Magnifico si sostituirono ai Laudesi.

SCENE PLASTICHE E SCENE DIPINTE

L'importanza particolare del problema scenografico (o scenoplastico che sia) è diminuita dopo la definizione dell'apparato come atmosfera. La parte lirica essenziale d'un luogo scenico, non è più contenuta nella pittura e nell'architettura, ma nell'illuminazione.

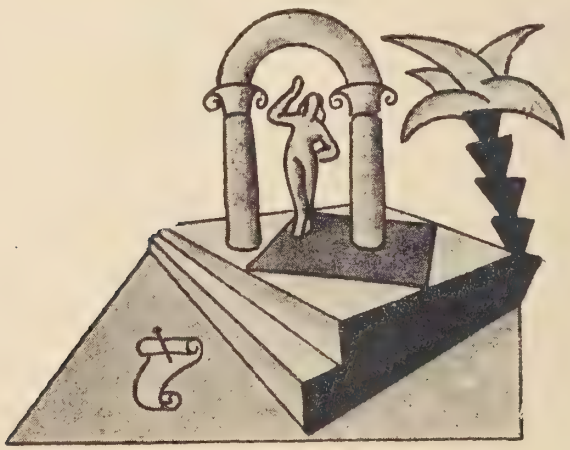
Dunque le scene da per se stesse non contano niente; e quelle che vengono riprodotte nei libri sanno di non aver altra importanza che di illustrazione. Prive degli « effetti » e delle atmosfere colorate proprie, *scoperte* per il loro caso, esse *non esistono*. Senza dire che questi cartoni, progetti di costruzioni sceniche, nell'imponenza del volume realizzato offrono ben altro risultato stereoscopico di ideale realtà, che non nella rappresentazione grafica.

Il problema delle tre dimensioni.

Il problema delle tre dimensioni è il caso moderno della scenotecnica Le scene solide con praticabili e i palcoscenici spartiti a settori montanti, che danno luogo a parti in rilievo senza che si perda tempo a piantar cavalletti ed assi sul palco, hanno molti scopi. Gli « *spazi ritmici* » di Appia non son altro infine. G. Fuchs se ne giova per riempire il resto della scena vuota, dietro una folla; per ottener cioè uno sfondo enorme senza l'obbligo di col-

PIETRO SOLARI — *Dimmidolce*

marlo con mille persone; « come la pittura che riesce a rappresentare con dodici figure una armata in rotta ». Tairoff sostiene i praticabili per la varietà della scena e sopratutto per il senso delle dimensioni abolita la prospettiva scenografica, che contrastava con quel pezzo di scenario costruito che è l'attore, vero e in rilievo davanti a tutto il resto falso dipinto. Noi « Indipendenti » l'abbiamo usato considerando la ragione stessa che fa inclinato verso il palcoscenico il piano della platea e inclinato verso la platea quello del palcoscenico. Ragione della degradazione per le vedute da sotto in su, anticamente riconosciuta. Quella che pone le scalinate avanti alle chiese, e fa fare a scaletta perfino le fotografie dei gruppi... Ragione che vedrete fissate nel Sabbatini (*Della prattica di fabbricar scene,* Ravenna, 1638, pag. 3). Ragione di rilievo, semplicemente.



Il volumetrismo scenico moderno.

Questo, però, inteso in senso realistico: nel senso del sogno, non già realistico, del vero. Il volumetrismo scenico moderno è invece inteso generalmente con lo spirito del verismo, volendosi escludere gli elementi non voluminosi, perchè discordano coi volumi secondo la logica comune; la quale invece non potrà concordare con la mirabile logica teatrale, esclusivamente poetica. Si potrebbe infatti obbiettare all'amico Tairoff, sostenitore di questa spiegazio-

ne, che un attore a tre dimensioni, movendosi sul fondo di tela dipinto, è molto più importante che avendo dietro di se tutti i volumi architettonici! (e l'attore è la cosa più importante). E gli si potrebbe dire che anche il lato d'interesse plastico d'insieme, ha cara la diversità negli elementi, mentre tutto ciò che collabora ad una atmosfera artificiale superiore, intensamente falsa, veramente fantastica, collabora ad una creazione profondamente teatrale. Dunque non per questi motivi noi amiamo le scene costruite, ma solo per amor architettonico della corporeità e del peso, che dà imponenza alle cose plastiche creando il monumento scenico.

Le origini di queste tendenze trovansi in *De perspectiva pingendi* (Cod. 1576 R. Bibl., Parma) in *De quinque corporibus regularibus* di Leon Battista Alberti (Bibl. Vat. Cod. Urb. 623) e si trovano negli altri trattati di arte plastica e vanno fino al monumento di questa scienza, la *Perspectiva pictorum et architectorum* (in quae pertinent ad architecturam) del Padre Pozzo.

La prospettiva definita cinquecentescamente.

La prospettiva, definita cinquecentescamente «*un inganno dell'occhio*» esiste anche nel rilievo architettonico, nell'altorilievo scenoplastico prima causa delle deformazioni ch'essa ancora richiede a falsificazione del reale, per la conquista di un vero effettivo scenico il quale può essere anche astratto, di invenzione fantastica.

I «*finti*» come si diceva una volta, richiedono, per la formazione dei valori di «massa» in un breve palcoscenico, le stesse leggi della prospettiva di-

pinta, con il vantaggio per la illuminazione, che « *quello horrore che dalla molta ombra è eccitato* » sotto gli archi, sarà reale, « *pur parendo che si voglia imitare un portico* ».

Di che cosa ci preoccupiamo noi, oggi? Dei rapporti tra la figura corposa dell'attore e la scena dipinta o solida che gli sta dietro e attorno. Allo stesso studio si dedicavano i grandi architetti prospettivi antichi. Per Francesco di Giorgio, come già per Piero della Francesca fondatore di questa artistica scienza e maestro dei maestri avvenire, il « segreto » scoperto fu appunto quel rapporto fra il corpo e lo spazio che lo contiene. Ci troviamo ancora scolari ad applicare le « inventioni » prospettiche antiche nel materiare i sogni, per creare un illusorio più convincente, o che almeno crede di esserlo. Non si tratta di aride scuse tecniche scientifiche soltanto, ma di affascinanti questioni poetiche. « *In ogni nostro favellare, molto priegho, si consideri, ma non come mathematico, ma come pictore scrivere di queste cose* ». Così Leon Battista Alberti che fu il primo a trattare le questioni nostre ed a presentare il classico problema dell'« *insieme* » architettonico, dal quale dipende oggi « *l'attore-spazio* » futurista.

* * *

La luce elettrica ha detronizzato le scene dipinte.

Le scene dipinte dunque sono state detronizzate dalla luce elettrica che fa la pittura del colore: idea che è di A. Appia (« La mise en scène du drame wagnérien », Chailley, Paris, 1895; « La musique et la mise en scène » Brucmann,

Lorenzi e Galiani — *Il Socrate imaginario*

Monaco, 1889) idea da me diminuita ad una modesta funzione commentativa e sviluppata a più vaste concezioni da A. Ricciardi.

A differenza dai colori della pittura la luce colorata vive mobile nella propria intensità e nello spazio. E' ciò che va escludendo la pittura scenografica dall'apparato moderno che il colore possiede col mezzo proprio all'arte drammatica, dei riflettori; mentre gli elementi d'architettura e di paesaggio li possede solidi, e sempre nelle leggi della prospettiva scenica, in modo che perfino i cinque metri di profondità degli « Indipendenti » possono contenere, come un altorilievo, prospettive architettoniche costruite, di buona illusione, ottenute per l'ausilio della luce.

Non mi pare giudizioso tuttavia, che la scena dipinta vada per sempre abolita. Io stesso ne fo uso ancora, in certi casi. E' giusto ammettere che non esiste un problema generico della messa in scena, ma esistono solo i problemi relativi a questo o a quel lavoro.

Naturalismo.

Siamo seccatissimi anche delle ultime trasformazioni naturaliste e non ce la danno più a bere.

La Natura ha molte buone intenzioni, diceva Aristotile, ma non sa condurle a termine. O. Wilde spiegava (Inten., pp. 3). « è una fortuna per noi che la natura sia così imperfetta, perchè altrimenti noi non avremmo avuto nessun'arte ».

In alcuni allestimenti io stesso ho fatto frequente uso della scenografia più falsa e ridicola per suggerire appunto il senso della confessata fantasia, convenzione, finzione, posticcio, care espressioni di teatro.

Il falso teatrale.

E' per queste ottime ragioni del falso teatrale, che, tra tante altre convenzioni, può restare « in aspettativa » perfino quello della prospettiva dipinta. Essa potrà tornare ancora opportuna, compresi i suoi alberi finti, falsissimi, inverosimili, convenzionali. Può darsi il caso appunto, che la convenzione confessata s'addica alla imitazione: convenga alla finzione. La messa in scena come trasvalutazione del mondo reale o irreale, può avvalersi di ogni mezzo e in ogni modo ha bisogno della convenzione perchè il tutto non crolli. E' la pedanteria dei ragionamenti cari a tanti maestri moderni, che ha tentato di stabilire delle regole fisse, dicendo fra l'altro che, siccome un giardino

dipinto è un giardino falso, tanto vale dare i dialoghi delle commedie addirittura avanti a una tenda nera... Spesso chi così ragiona è un attore, idolatra della propria arte, si capisce, il quale pensa che, infine, senza la scena, le luci sarebbero tutte per lui, l'attenzione sola per lui, tutta la festa per lui. Ma il guaio è che il mondo non si presenta sotto un solo aspetto; e un attore avanti a un fondo nero non può pretendere certo di comunicare così solo, la visione poliedrica della vita coi suoi mondi, le sue atmosfere, le coincidenze e i parallelismi del quadro, il quale esiste nella collaborazione delle molteplici vite simultanee, non è solo nell'attore e nelle sue parolette. L'apparato inteso nelle responsabilità assuntesene dall'inscenatore moderno, non è più soltanto l'aspetto esteriore del dramma, ma la parte del dramma ch'è possibile vedere. Le parole dell'attore non riescono da sole a costituir una atmosfera scenica; e pure la evocazione del luogo teatrale consiste tutta in questa.

Non è tutto nelle parolette il teatro.

Ieri l'allestitore si apparentava con lo scenografo, oggi, per il colore *mobile* delle luci è simile al musicista. Ma ieri lo scenografo dipingeva il luogo dell'azione e avanti al fondale c'era il posto per recitare, oggi l'apparatore pianta gli elementi essenziali delle architetture di quel luogo, e c'entra dentro: considera la scena come spazio che l'attore misurerà drammaticamente in grazia al clima assecondatore della realtà teatrale — ch'è la finzione prospettica — e della realtà teatrale — che è nella finzione poetica.

In che consiste la evocazione del luogo teatrale.

Come ogni rivelazione scenica è riposta nelle atmosfere, così ambedue i mezzi scenotecnici sono oggi dipendenti dalla luce.

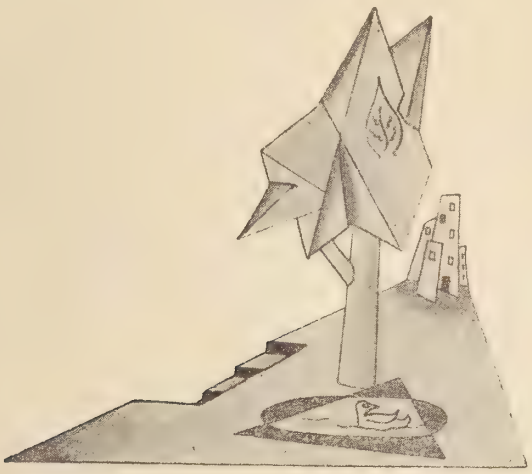
Astrazione di forme architettoniche tipiche.

La questione di verismo e sintetismo mi sembra risolta presso tutti gli spiriti illuminati. Esiste quella che Boccioni diceva una « astrazione di forme architettoniche tipiche » (pag. 91) che sostituisce il vero con efficacia pari alle riproduzioni pedantemente analitiche. Si tratta di vedere che cosa si richiede alla finzione. se fare un duplicato o suggerire un modo che lo spettatore le completi da se e ne tragga più profonda illusione.

« L'indeterminatezza del concetto della mimesi raggiunse l'apice in quegli scrittori che le dettero il significato generico di un qualsiasi lavoro che abbia per oggetto la natura, adoperando la frase Aristotelica per affermare che « omnis ars, naturae imitatio est » o dicendo come il pittore Eupompo a biasimo dei servili imitatori, che « *natura est imitanda, non artifex* ». E allorchè si volle uscire da tale indeterminatezza, non si seppe se non concepire l'attività dell'imitazione, come produttrice pratica di duplicati di oggetti na-

turali, pregiudizio nato dal seno delle arti pittoriche e plastiche e contro il quale intendevano forse polemizzare Filostrato e gli altri propugnatori della fantasia » (Croce, *Estet.* p. 200).

Su questo problema hanno scritto largamente i maggiori maestri di scena moderni e noi vediamo con loro la necessità di riassumere e far stile. Pensiamo, per conto nostro, la utilità di conferire un carattere ironico alla fantasia anche quando è ricostruttiva del reale, al fine di stabilire con maggiore violenza i caratteri. Diceva Novalis che senza ironia non si fa arte vera. Le « Carceri » del Piranesi, le prospettive dei Bibbiena, sono immense superbe caricature e ci fanno sorridere. Sorprendono, divertono, eccitano l'immaginativa con la loro misuratissima esagerazione.



Il Cardinale Sforza Pallavicini.

Non è il caso — scriveva il cardinal Sforza Pallavicini (Del Bene, Napoli, 1691) — di cianciar di vero o di verosimile o vero storico, quando la poesia col vero, col verosimile o col falso non ha nulla a dividere, poichè è fantasia. (Craig dice interpretazione, i russi dicono stilizzazione). Assistendo ad una recita si sa bene ch'essa è finzione: ma questo non toglie che si determini il fenomeno suggestivo. E' divertente sentire ancora il Cardinale: « se l'intento della poesia fosse l'essere creduta per vera, avrebbe per fine intrinseco la menzogna, condannata indispensabilmente dalla legge di natura e di Dio, non essendo altro la menzogna che dire il falso, affine che sia stimato per vero. Come, dunque, un'arte sì magagnata sarebbe permessa dalle repubbliche migliori? Come lodato, come usato eziandio da scrittori santi? ».

Finzione e caricatura, come s'usa per la truccatura dei tipi, necessariamente tipici assoluti della loro categoria. Il senso dell'ironia latente in queste cose ci pone al disopra della creazione e ci dà piacere intellettuale: soddisfazione. L'artista, osserva il Tieck non prende sul serio le sue creazioni. L'arte è una perpetua parodia di se stessa: una farsa trascendentale.

Il problema dell'allestimento moderno.

Il problema dell'allestimento moderno, per uso italiano d'oggi è lo stesso quale fu veduto nei secoli d'oro della scenografia. Senonchè questa, dipinta su carta, non sarà usata più, o lo sarà di meno; comunque la differenza migliorerà, non differirà, l'ideale estetico classico all'italiana. E, perdinci, è una raccomandabile strada ove si debba imitare il reale. Gli amici estremisti mi credano pure e si degnino di frugare il seicento e il settecento nelle cartelle degli archivi. Con quella semplificazione che porta a stile la pura essenza delle forme, la scenografia antica divenendo preferibilmente plastica — non per realistiche considerazioni di rapporti dimensionali con l'attore,

A. Aniante — *Gelsomino d'Arabia*

ma per ragoni squisitamente architettoniche — sarà ancor oggi fantasiosa ed efficace. Nè sembrerà la stessa agli occhi di alcuno, neppure ai nostri!

E' tutta questione di gusto. Altrimenti i peritissimi scenografi che nei grandi teatri lirici proseguono per poltroneria e incomprensione dello spirito moderno l'ottocento del *trompe l'oeil!*, si troverebbero essi medesimi sulla strada giusta. Ma è pur vero che, riducendo a masse riassuntive le architetture sceniche dei secoli scorsi, queste tanto poco sarebbero più quelle, alla trasformazione sintetica, che è del tutto superfluo riportarsi ora ad esse genealogicamente. La trasvalutazione del gioco di rapporto tra i volumi, sarebbe tanto profonda, nelle ragioni della forma, da fare il nuovo.

Il « trompe l'oeil ».

Eppure questo sarebbe un nuovo apparente. Se voi prendete perfino le scene dei pittori post-futuristi, « costruttivi » del 1926, troverete sotto quelle sembianze sovvertitrici, l'impianto architettonico delle scenografie d'un secolo fa: le trovate antiche; la scoperta base unica. Tutta questa mia insistenza sul valore attuale delle scene del passato mira a ribadire il concetto che tutto il problema della prospettiva architettonica, dipinta o costruita che sia, è solo un problema di luce moderna e d'atmosfera. Sono questi indeterminabili elementi che fanno la scena; senza che vi sia l'obbligo di seguire le astrazioni e i principî, i metodi e i divieti, dei Trattati e dei Dialoghi dei moderni teorici. Dovendosi rappresentare i soggetti del mondo, sia pure trattandoli simbolisticamente, (i russi dicono idealizzazione delle forme) in questa ideale proiezione del reale, saremo sempre nel dominio di questo. Soltanto allora sarà creato il nuovo assoluto, quando lo si creerà in astratto, fuori dell'arte imitativa.

Solo problema di luce.

CLIMA SCENICO

In principio erano le tenebre. Il cominciamento della nuova estetica scenica va ricercata infatti nel principio della nuova illuminazione i cui germogli si sospettarono fino dall'invenzione del gas. (Vedi il volume del Garnier costruttore della nuova Opera di Parigi; Moynet « Les envers du Théâtre, ecc. »).

I nuovi mezzi di illuminazione hanno creato le espressioni nuove. La luce è diventata mezzo di comunicazione del poema.

Le luci conquistano all'apparato il ritmo.

Il luogo scenico non sarà già evocato col mezzo della pittura, ma con quello delle atmosfere locali ottenute dalle luci colorate. Queste vivono, si trasformano trascolorando come la fisionomia delle cose e dei luoghi. Esse, dunque, conquistano all'apparato la facoltà di ritmo.

Memoriamo bene questo sublime potere del ritmo, accordato alla visione scenica dalla luce! Esso è la base d'ogni suo divenire. Il teatro nato per il simultaneo diletto spirituale degli occhi e delle orecchie, conferma intanto la parte visiva della sua costituzione. E domani riconquisterà anche quella auditiva, perchè ogni strada avvenire è riposta nei ritmi.

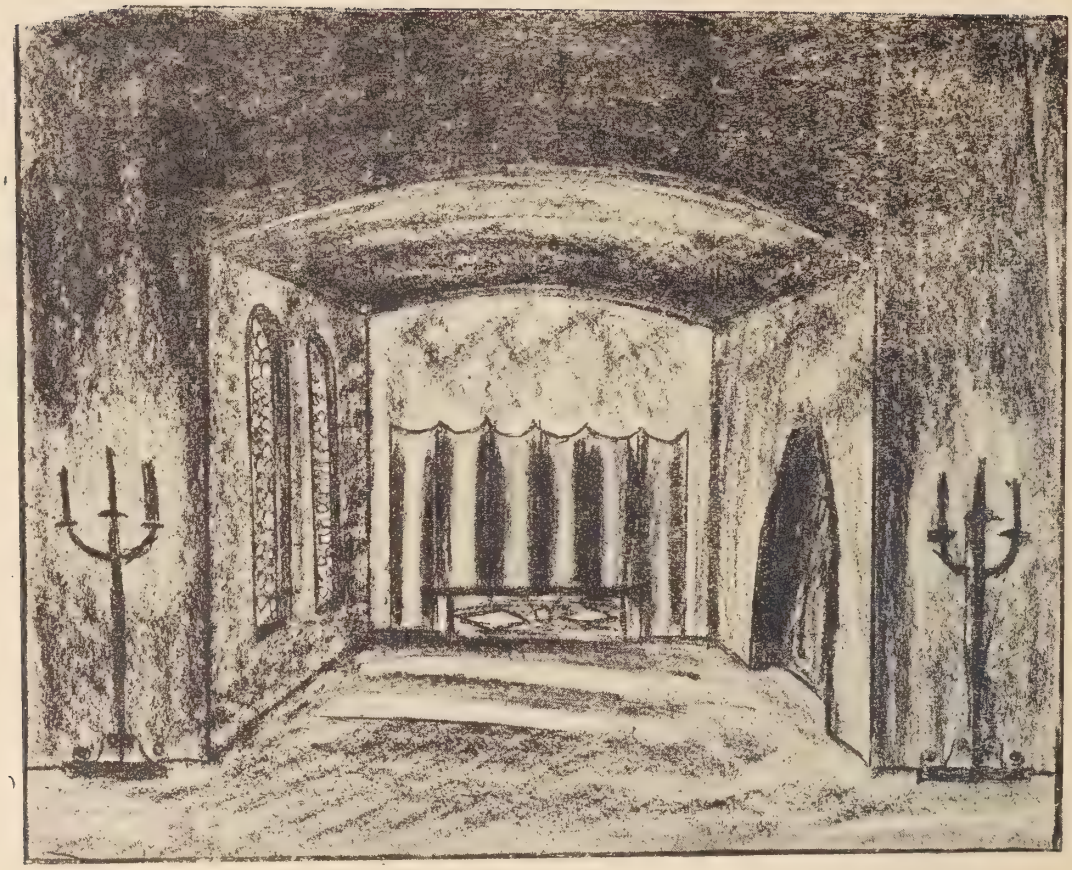
Le possibilità nuove di espressione, hanno creato le esigenze nuove. Ciò appare a pochi ancora, ma anche in questo caso avviene come per le prime locomotive, quando la maggioranza si ostinava a viaggiare in diligenza.

Le nuove tecniche determinano le nuove estetiche.

Le nuove tecniche determinano le nuove estetiche. Come la luce elettrica ha provocato questo nuovo concepimento dell'apparato, il più potente dispositivo di palcoscenico mobile provocherà l'auspicato componimento teatrale nuovo.

Perfezione del mito.

Scriveva giustamente Ricciardi: « L'azione svolta entro certi rapporti di colore diventa una perfezione del mito ».



SHAKESPEARE — *Giulietta e Romeo*

Il mezzo dell'espressione nuovo conferito dalla luce elettrica colorata al teatro moderno non toglie però che questi avesse già usato in minori proporzioni il colore luminoso. Non è vero dunque ciò che scrive Ricciardi (*Scritt. Teatr.* p. 55) essere credenza comune che « per il teatro di 50 anni fa il colore fu ignoto ». Nei secoli scorsi la quantità della luce non era certo esagerata come oggi e gli effetti di colore (vedi de Sommi, Dialogo Quarto) erano efficaci, nella proporzione della illuminazione generale quanto adesso. La bestiale luce d'oggi, a sfascio, bianca per giunta, che è d'uso comune in questi nostri tempi di caos, nei teatri normali d'Europa esclusa la Russia e i paesi di civiltà tedesca, darebbe veramente l'orrore a un maestro di teatro antico.

Il teatro greco romano.

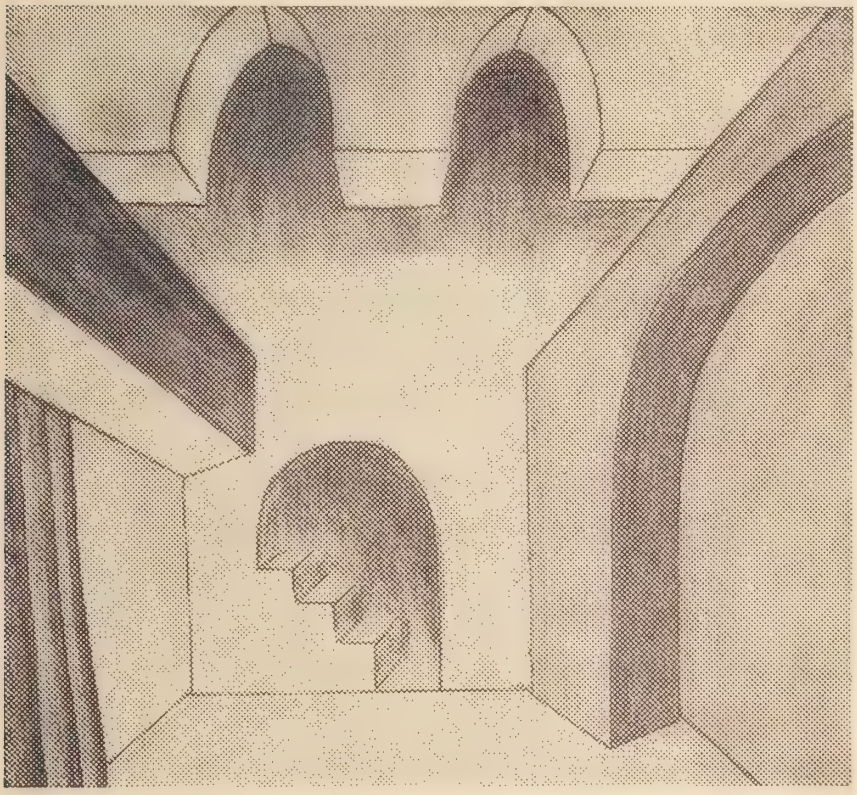
L'eccesso di luce bianca, è a tutto detrimento della finzione suggestiva. Il teatro greco romano che non conosceva le rappresentazioni notturne, si valeva di tutt'altre suggestioni e in questo senso patirebbe, infatti, per i moderni lo stesso difetto. Non solo la mancanza d'arco scenico che fa contaminare il luogo dell'evocazione dal contatto col pubblico, ma la luce del giorno stesso, diminuisce la potenza di fede nello spettatore, scoprendo troppo la precarietà della finzione. Non basta che l'attore, in luogo di far la parte *si senta* e *sia in potenza.* Ove non lo custodisca e assecondi l'atmosfera propria alla creatura poetica da lui assunta, se, anche egli sarà entrato nel paesaggio veramente, tale fatto non risulterà alla platea; e, quel che occorre, invece, è questo! Io nego che, priva dell'*aura* propria, — (atmosfera-colore) — la « larva scenica » possa prender corpo e imponenza vincente. Senza quest'*aura,* l'attore resterà sempre l'attore che *fa,* sia pure mirabilmente, *una parte.* Non ve ne dimenticherete mai, voi in platea, del fatto che è quello un attore il quale copre un ruolo, sia pur con vivente perfezione di fedeltà. E

Il personaggio e la sua « aura ».

fin tanto che voi penserete ancora a questa (al fatto che quello è un attore) il miracolo del teatro non sarà avvenuto. L'attore in effetti sarà il solito istrione, anche se in potenza la trasformazione nella creatura poetica è in lui compiutamente avvenuta.

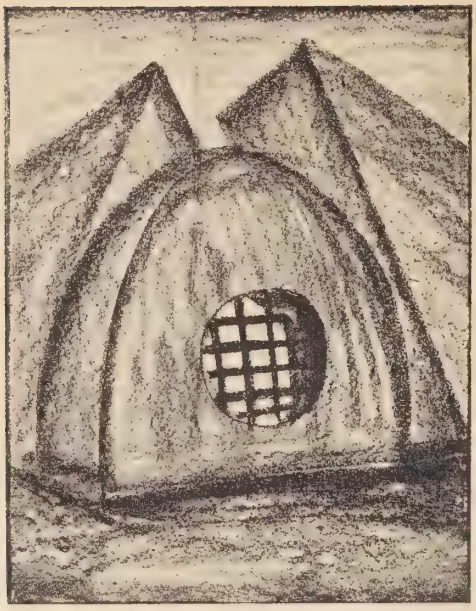
E il teatro è funzione per diventare illusione.

C'è da ridere se si pensi che i primi nemici delle moderne innovazioni della tecnica scenica sono appunto gli attori, che con le luci psicologiche non si sentono illuminati così barbaramente come son usi sentirsi, e dunque credono di perder importanza, quando invece, abbiamo veduto, ne guadagnano infinitamente!



Regola fondamentale nell' illuminazione.

Nella illuminazione è regola fondamentale per ciascun atto, quella di non basarsi su una combinazione sola del quadro delle luci, ma di tener questo in mente, nel panorama del suo divenire, parallelo all'evoluzione dei fatti. La successione di queste luci non dovrà venire per apparizione ma per trasformazione, al fine di non confessare allo spettatore come lo si voglia suggestionare; chè, messo sull'avviso dal senso di trucco, questi, anche senza volerlo, sarà più restìo. La funzione della luce colorata, secondo me — a differenza dalla concezione avutane da Achille Ricciardi col suo Teatro del Colore — è limitata al puro seguito del dramma. Gia nella prefazione agli *Scritti Teatrali* di Ricciardi io spiegavo le differenze di fini che distinguono la Luce Psicologica che è una luce colorata in *servizio psicologico* a teatro, dal Teatro di Colore che fa da per se stesso teatro, col puro colore. Quella resta nella tecnica del teatro, questo entra nel dramma con tendenza a costituirlo da solo, a mezzo del colore stesso. Ricciardi abolisce lo scenario io ci fo grandissimo assegnamento.



Le luci colorate.

Il mio primo impiego di luci colorate, mobili in scena, fu per la « Bella addormentata », « avventura colorata » di Rosso di San Secondo data dalla Compagnia Talli, Melato, Betrone al Teatro Argentina. Io avevo praticato precisamente l'opposto di quello che due anni dopo fece il « Teatro del Colore » sia esso come è nel pianoforte di Balla contemporaneo alla musica; (sola musica) o sia misto alla poesia come è in Ricciardi.

Io servivo la poesia e la seguivo.

Teatro del colore.

Nel Teatro del Colore, scrisse D'Orazio « le onde luminose non spaziano nell'aere del palcoscenico, commentando simultaneamente musica e azione scenica — (*funzione propria, questa, della inavvertibile mia luce psicologica*) — ma, differenziandosi decisamente dall'una e dall'altro, si riattacano ad una delle ultime fasi della pittura: all'impressionismo ».

Giannotto Bastianelli, nel suo libro dedicato all'opera musicale, accusa questi tentativi modernisti di voler « sostituire alla musica il colore ».

Ma è chiaro che i due possono coesistere, e questa di Bastianelli può non apparire una accusa solo che si consideri la contemporaneità delle due diverse direzioni di esse. Una occupa gli occhi, l'altra gli orecchi.

Mentre, circa le differenze finali della « Luce Psicologica » e del « teatro del colore », resta dimostrato che solo i collaboratori miei han capito gli scopi opposti cui mirano la prima e il secondo.

La mia « Luce » intende umilmente commentare la poesia e collaborare alla creazione di una atmosfera di suggestione: il « Teatro del Colore », invece, vuol giungere a dare il dramma di colore indipendente, soltanto *motivato* dalla poesia.

Particolarità del teatro del colore.

Ricciardi era con me d'accordo che i due sistemi possedevano in comune un lato solo: quello di essere basati ambedue sul visivo e di portare l'elemento del colore in teatro, in modo più disciplinato, o più libero, secondo che sia l'uno o l'altro.

Nel Teatro del Colore un rosso nasce in scena, o, ci entra, come vi entra o come può apparirvi un personaggio; un verde può contrastarlo ed opporsi ad esso: un viola può secondarlo, seducendo un prossimo giallo, assumendo sagome ed espressioni, movenze e proporzioni di spazio, secondo una propria azione e con funzione indipendente.

Ricciardi non ricordò che anche Wilde aveva intuito il valore del colore in astratto, come conclusiva di questa concezione: « Il puro colore, non guasto da significazioni e non congiunto con forme definite, può parlare all'anima per mille vie diverse ». (Intenzioni).

Come le architetture del caleidoscopio suggeriscono alla fantasia, così, molto più sapientemente e senza casualità, questa ideazione può suggerir emozioni e creare uno spettacolo senza metafisica e malintesi valorizzamenti simbolistici.

Il colore personaggio del dramma.

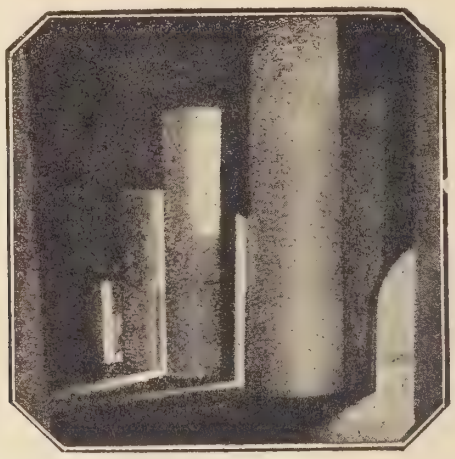
La bella mente di Achille Ricciardi sapeva accendersi di fantasmi iridati e di magiche illucinazioni « ricercando il senso del colore, puro, astratto cioè da un valore formale della visione » — facendo della scena « non una cornice » ma un essenziale « parte del dramma » se non lo spettacolo intero. Quando per il primo il pittore Boeklin propose a Wagner l'abolizione delle luci di ribalta ebbe una giusta ribellione alla causa davvero di scandalo, che rendeva mostruose le scene e gli attori, per l'abuso che questi stessi ne facevano nella loro bambinesca mania di sentirsi molto illuminati. Wagner allora si rifiutò di concederlo e Boeklin si rifiutò di far le scene dicendo che Wagner non capiva niente di pittura. Ma bastava — invece d'abolirla, la ribalta — di farne l'uso ch'è ragionevole, moderato e colorato.

Qualsiasi vecchio mezzo può far comodo.

Io son sempre contrario ad abolire i mezzi. Qualsiasi vecchio mezzo mi può far comodo in quel caso strampalato che non manca mai di capitarci. Io odio la luce di ribalta usata per gli attori. Essa nacque per illuminare il basso dei fondali, già tanto illuminati in alto dalle bilancie: ora è per il basso delle scene ch'essa dunque deve venire usata se si voglia; e gli attori capocomici quando si mettono a dirigere, devono essere un poco meno ignoranti delle cose sceniche; chè, se poi restassero a far gli attori, non solo studierebbero con la calma che un capocomico non ha, facendo due mestieri, ma, scenotecni-

camente, sarebbero un po' meno bestie, di quello che sono al cospetto delle Muse e degli spettatori.

La ribalta ove occorra può essere puntata sulla scena, e in tal caso si deve trovar il modo di salvare l'attore dalle borse d'ombra sul viso. Anche nel caso presente, si tratta di trovare il punto di conciliazione. A teatro ci ritroveremo sempre sul punto degli interessi contrastanti delle antiche colla-



borazioni. E' arte dell'apparatore quella di scoprire un adattamento per ciascuna legittima esigenza: per tutte le esigenze. Volendosi dunque usare da sopra la violenza dell'effetto delle ombre causate dalla luce di sotto degli altri.

Non è una scoperta nostra: è semplicemente una trascuratezza o una incomprensione. Una lista di luce che giunga all'altezza degli occhi dell'attore, proporzionata accortamente. e fissa com'è fissa la ribalta, risolverà il suo danno.

* * *

Son fine dell'illuminazione le atmosfere: « l'ideale dell'arte in puri effetti di atmosfere » diceva O. Wilde. « Quella nebbia di meraviglie che non è men cara agli Dei che agli adoratori ».

La luce è l'anima del quadro.

Ma anche gli effetti alla Rembrandt di M. Reinhard costituiscono atmosfere. La luce è l'anima del quadro, in ogni caso. E' il tono della luce che fa l'architettura. Alcuni edifizi di Firenze ricostruiti sotto il cielo di Monaco sono falsi e ridicoli a causa dell'atmosfera. E' il clima che fa il paesaggio. E' il carattere dell'ambiente che necessita svelare, esaltandone i valori propri, magari fino alla alterazione. B. Segni spiega un passo di Aristotile scrivendo: « Quando il poeta non può scusar l'errore con dire d'haver finto le cose com'elle sono, nè con dire d'haverle finte com'elle debbon essere; ch'ei dica di averle finte ». L'alterazione del vero intesa come esaltazione del suo carattere, nella sana concezione del teatro ch'è fatto di convenzioni e di finzione.

Atmosfere successive.

L'atmosfera mobile è ciò che io dico il colore psicologico.

Seguendo le vicende del dramma esso ne sottolinea il carattere diventando efficace mezzo di suggestione; mentre parallele possibilità di atmosfere colo-

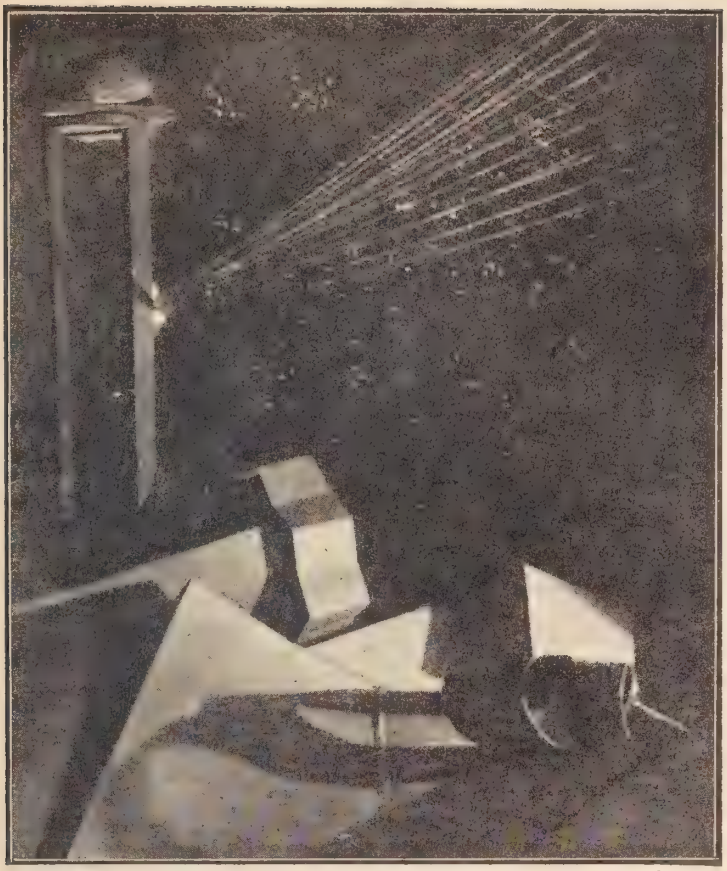


Foto Bragaglia. « Obb. Heliar Voiglander ».

rate negli spettatori, possono anche esser richieste per una più suadente creazione dell'ambiente ideato: del « *clima* ».

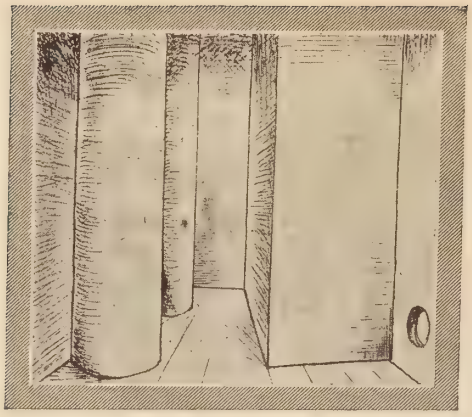
La facoltà di comunicazione dell'atmosfera locale, creata dall'apparato determinatamente illuminato e animato di toni colore, può esser detta con parole di Leonardo. Essa « immediatamente ti si rappresenta con quella dimostrazione per la quale il suo fattore l'ha generata, e dà quel piacere al senso massimo, qual dare possa alcuna cosa creata dalla natura. Ed in questo caso il poeta, che manda le medesime cose al comun senso, per la via dell'udito, minor senso, non dà all'occhio, altro piacere che se uno sentisse raccontare una cosa. Or vedi che differenza è dall'udir raccontare una cosa che dia piacere all'occhio con lunghezza di tempo, o vederla con quella prestezza che si vedono le cose naturali.

« Ed ancorchè le cose de' poeti sieno con lungo intervallo di tempo lette, spesse sono le volte che non sono intese, e bisogna farvi sopra diversi comenti, ne' quali rarissime volte tali comentatori intendono qual fosse la mente del poeta; e molte volte i lettori non leggono se non piccola parte delle loro opere per disagio di tempo. Ma l'opera del pittore immediata è compresa da' suoi risguardatori ». (*Trattato della pittura,* parte I).

L' atmosfera quadro per gli occhi e per gli orecchi.

La pittura dell'atmosfera dei personaggi in teatro, la si ottiene col colore della luce. E', il nostro, un caso che rientra nella riflessione di Leonardo.

Scoperta dunque l'atmosfera di toni, fissa o mobile, nello spazio, non si esclude, con questo, la necessità della parallela atmosfera nel tempo: i rumori e i suoni, il risciacquo del mare e il respiro calmo del vento, il pigolio della campagna col cane lontano, il carro che passa coi suoi campanelli, la



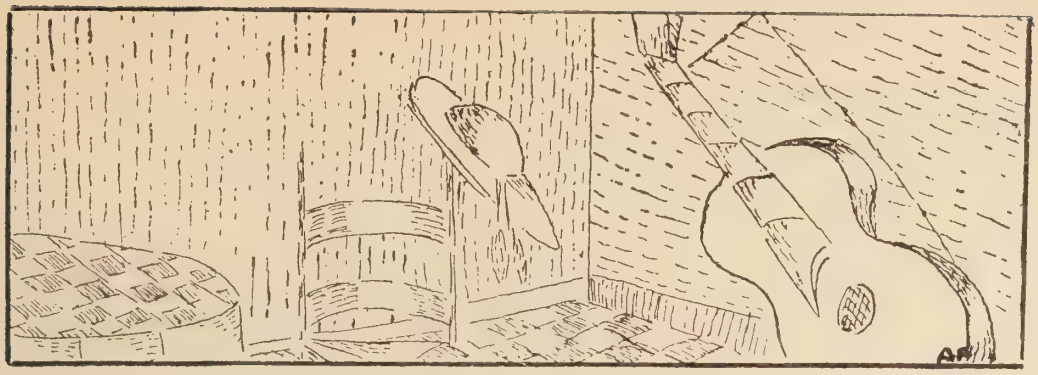
gallina che ha fatto l'uovo, il vento arpa eolia della foresta picchiettata dal cinguettio degli uccelli, i passi d'un viandante sull'acciottolato, tutto nell'impressione di luce silenzio della calma mattinale; ma questo, sinteticamente, cioè in modo riassuntivo essenziale, elegantemente sobrio, per accenni.

Ecco che il ritmo spaziale conferito dall'elettricità alla luce colorata, pulsa e vive armonicamente col ritmo del tempo. E' conferito un divenire allo sfondo del dramma: al clima di poesia, che fa respirare la parola poetica.

E' da questo nata una musica di vita: il teatro nuovo.

L'Industria e la Tecnica collaborano con l'arte, come già la Meccanica nel Seicento.

Il miracolo moderno è compiuto.



LA POLICROMIA SPAZIALE ASTRATTA

Esistono due vie: una storica, come ritorno alla prevalenza prospettica, con relative fantasie decorative architetturali, un'altra modernista, come sintesi, espressionismo, astrazione; e quest'ultima rappresenta naturalmente un derivato scenico delle pitture avanguardiste. Quando il dramma non avrà esigenze naturalistiche obbligate, lo spettacolo potrà giovarsi della prospettiva intesa in senso largo, che non si limiti a riprodurre gli effetti ottici della visione esteriore. Esiste una visione interiore, cioè idealistica, epperò astraente dal mondo naturale, che crea forme fantastiche sulla stessa linea dell'architettura.

Questa logicamente si attacca alle teorie avanguardistiche di pittura (cfr. A. Bragaglia: *Questioni estetiche,* « Nuovo Paese », 13 marzo 1923): « L'Architettura e l'ornamentazione policroma, come creatività astratta e trascendente possono di nuovo impadronirsi della scena »

Adesso i futuristi sostengono giustamente l'importanza dell'architettura e pittura (o prospettiva) nel teatro. Ma vero è che un teatro *non naturalistico* può giovarsi della prospettiva in senso largo abbiamo detto senza preoccuparsi a riprodurre gli effetti ottici della visione esteriore; perchè esiste una visione interiore cioè idealistica e però astraente dal mondo, naturale, che crea forme fantastiche sulla stessa linea dell'architettura, ed è la Policromia Spaziale Astratta di Alberto Bragaglia.

La Policromia Spaziale Astratta di A. Bragaglia.

Di questo, come egli accennò nelle « Cronache d'Attualità » (fasc. speciale del teatro) vorrebbe derivare sopratutto per gli spettacoli coreografici — ma anche per la tragedia e comedia nuove di domani — una libera traduzione lirica e plastica dei *temi* ideali, passionali e sensuali delle vicende o pretesti d'argomento.

Foto Bragaglia. «Obb. Heliar Voiglander».
SCHNITZLER *Girotondo* (Reigen)

Trasvalutazione senza tradimento.

Un lavoro moderno di trasvalutazione, è quello di eseguire la rappresentazione dei grandi classici dell'antichità e dell'età moderna, *con mezzi modernissimi,* sempre che ciò sia possibile senza alterare il significato delle manifestazioni estetiche da essi espresse. Traduzione moderna scenica però, *di movimento,* non di sola pittura futurista com'è stato fatto.

Teatro visivo.

Shakespeare sarebbe reso con macchine e sistemi nuovi per una visione teatrale che al tempo suo nessuno poteva pensare; così potrebbe essere per Aristofane e per autori che si prestassero di ogni epoca e d'ogni civiltà. Per ogni autore una soluzione scenica propria.

Sempre resta, per mio fratello Alberto e per tutti i plastici, l'idea d'un teatro visivo (plastico) anche indipendente dagli atteggiamenti della pittura. Il *colorismo* del Ricciardi e mio, non sono tutto, infatti.

Seguire, volta a volta, romantici, impressionisti, cubisti, espressionisti, futuristi, etc., è questa una delle maniere di rinnovare il teatro; nessuno vorrà negarlo. Tuttavia appare chiaro anche a me che non il solo colore, ma anche l'espressione spaziale e formale vanno seguite dappresso, in questa derivazione d'un *teatro visivo* dalla naturale connessione di esso con le altre arti sorelle, e dalla *estetica visiva generale.*

L'estetica letteraria e quella musicale.

L'estetica letteraria e quella musicale (*arti del tempo* come diceva Ricciardi) hanno un'altra funzione nel teatro, diversa da quella dello spettacolo per gli occhi: cioè la rappresentazione tempestiva degli avvenimenti (*o azione*) che si deve svolgere con una concatenazione ed un ritmo, che affranchi la organicità e armonia della visione plastica e cromatica. La superiorità della danza e del ballo teatrale è appunto in questa duplice ritmicità a *tempo e nello spazio* (vedi *Teoria Orchestrica* di Alberto Bragaglia in « Cr. d'Attual. » 1919).

Nessuno aveva prima di lui pensato alla valorizzazione plastica purista, come comento astratto all'azione. Ora son nati tanti seguaci di queste idee, ma imitano senza aver capito.

Infatti da altri scritti di A. B. (*Cronache,* fasc. teatr. 1923), si poteva appena lontanamente vedere cosa si potesse fare in tal senso.

I valori di certi miei allestimenti, ancor più stilizzati per via di succes-

sive generalizzazioni (non più soltanto cromatiche, ma anche spaziali) — potrebbero giungere a motivi *espressivi* (lirico-drammatico-comici) *veramente astratti.*

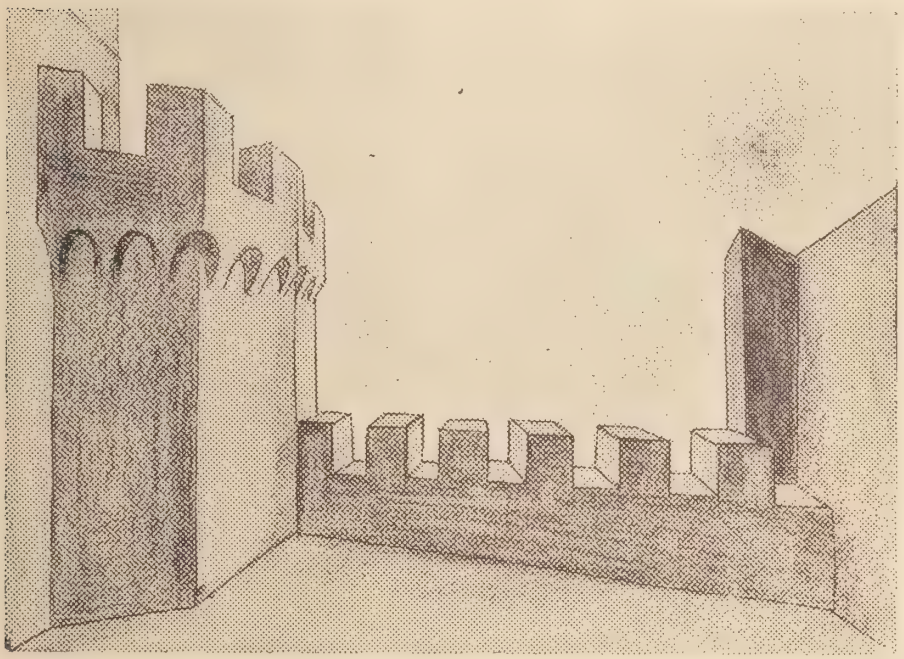
Espressione astratta.

Questo non è stato fatto neanche da Depero nelle sue diavolerie *figurative,* di selvaggio geniale.

Perciò ha anche una importanza teatrale la *teoria della creazione astratta*: sia per l'architettura scenica che per la composizione luminoso-cromatica, la quale pure in Ricciardi è *astrattiva.*

Una teoria teatrale per gli spettacoli interi (ambientazione ed azione) l'ha abbozzata da tempo, questo mio fratello, a complemento del suo quadro delle *arti visive.* Novità centrali di essa sono la *tendenza antinaturale* o estrema sintesi espressiva dell'Astrazione *ritmicamente* intesa; e la sua logica conseguenza: l'abolizione dei teatri prospettici, vera rivoluzione teatrale. Una idea concreta da svolgere riguarda intanto la necessità d'una espressione

Una teoria teatrale per gli spettacoli interi.



visiva speciale del nuovo teatro tragico, contro il particolarismo veristico, verso l'astrattezza d'una generalizzata espressione per masse di colore. Infatti il *senso tragico* si può raggiungere anche plasticamente, con forme sintetiche sommarie schematiche e *tendenti all'irrealità,* come qualche volta già ho fatto io stesso.

Quindi — in tale caso — abolite le scene dipinte, le quinte, i teloni mobili (spezzati, parapettate, ecc.) e la suppellettile veridica, si fa un ambiente (non solo psicologico) perchè traduce astrattivamente i moti d'anima che generano la risonanza tragica voluta: mentre per il drammatismo ancora è lasciata ai personaggi e alle cose della rappresentazione di vita, una maggiore evidenza ed autonomia, nella tragedia tutto si generalizzerebbe. Torrefranca e Bastianelli non hanno il coraggio di appigliarsi a schemi astratti trascendendo ogni rievocazione del mondo reale (natura, o abitazioni, o città, ecc.). Ma, agendo nello spirito della plasticità e visività pura, si può andare al di

Foto Bragaglia. «Obb. Heliar Voiglander».

A. Aniante *Gelsomino d'Arabia.*

là di ogni riformatore moderno. Mentre, per non affogare nel mistico e indistinto fluire del « colore-in-se », si può rivedere il Ricciardi col precisare forme e spazi, anche aventi a mio modo *color locale*: non solo *tinte neutre* atte a *ricevere* le irradiazioni della nuova arte di illuminazione teatrale. Tutto a profitto! Così, veramente, l'astrattività conferita all'elemento visivo, fatto preponderante nel nostro teatro, descriverà in sintesi i movimenti d'anima, spiritualizzando in sommo grado *l'azione*: *subordinata* all'insieme dello « spettacolo ». Così l'arte teatrale non sarebbe più quella idiotissima « riproduzione di vita » che si pretende dai veristi, ma *creazione* di sensazioni fantastiche, liriche, tragiche, altissime, tratte dal profondo della nuova coscienza estetica.

Così solo si potrà (con Ricciardi e con la danza senza musica, edizione estremista) sostituire il suono con la luce e con i ritmi plastici, o, comunque, visivi.

Il senso tragico al teatro (dei Greci, Cristiano, Medioevale, Rinascimentistico, Seicentesco, ecc.) deve risorgere con il tormentato spirito contemporaneo. La nuova estetica treatrale lo permette; anzi, lo favorisce eccezionalmente.

La luce sostituisce il giorno.

Per la coreografia e la particolare scenografia ritmica ideata da Alberto Bragaglia e realizzata anche da Taïroff, si dovrebbero tentare raccordi di figure vive e di motivi plastici, in modo nuovo. Sarebbe il caso di rivedere i più recenti tecnicismi relativi alle intenzioni d'arte surriferite. Mi limiterò a ricordare un articolo pubblicato nel 1919 da Fortunato Depero nella rivista romana « Penombra » (aprile-maggio 1919): « Ogni fatto, atto, fenomeno sarà non solo rappresentato con linee, colori, forme, ambiente e costume di rinnovato stile, ma anche il movimento sarà una ricreazione vasta della mimica. Ogni spostamento di oggetto o figura, ogni atto del pensiero, sogno, intenzione, visione saranno mimicamente in stretto rapporto tra di loro e l'ambiente; anzi in taluni casi, la mimica sarà solo dello scenario: fiori giranti, monti che passano, alberi, campanili che oscillano, case che si scoperchiano e si aprono: il vento che sbatte, scuote, precipita e capovolge a mulinello il paesaggio, mentre in una tragica fissità stanno immobili i personaggi. Anche una unica figura può diventare protagonista di fenomeni plastici, magici: — Ingrandimenti dell'occhio e illuminazioni varie dei medesi-

Le idee di Depero.

Foto Bragaglia. «Obb. Heliar Voiglander».

JARRY *Ubu roi.*

mi; scomposizione della figura a deformazioni impressionanti della stessa, fino magari se necessaria alla trasformazione assoluta; una ballerina che nella danza sempre più accelerata, si trasforma in vortice floreale, ecc. Anche la costruzione del palcoscenico dev'essere completamente rifatta e ampliata in tutti i sensi: elettrici e meccanici. Il palcoscenico dev'essere pronto e preparato a tutte le possibilità per potere rendere ogni intenzione dell'artista. Non unicamente le apparizioni ai lati su di un fisso pavimento orizzontale, o le solite calate dal soffitto, ma ogni lato, compreso il pavimento, anzi lo stesso pavimento, sarà rialzato, e le scene saranno vedute nella loro vasta topografia, oppure i pavimenti saranno multipli e i personaggi a sproporzioni prospettiche ».

Debbonsi rivendicare agli estremisti nostri, le invenzioni dei russi, come più volte io ho messo in rilievo. Comunque l'idea primitiva del palcoscenico mobile appartiene ai romani, come ai primi che abbiano realizzato con azione meccanica scenica, il necessario divenire del lato visivo teatrale, la cui evoluzione deve procedere in parallelo con quella dei fatti.

Riassumendo abbiamo veduto che gli estremisti pretendono di portare la scena a un punto assoluto di astrazione. Non è nostro compito di considerare se questo sia un arbitrio. Essi, abbiamo veduto, dicono che la *sintesi scenica* quanto alla forma e ai rapporti spaziali, può, generalizzando, esser condotta a meri ritmi di arabesco e di stile astratto, affidando altre masse di vuoti e piani (come all'architettura liberata dai valori della gomma spaziale-plastica) il compito di significare i motivi interiori della vicenda.

E' chiaro che questi ritmi, i quali, dice Alberto Bragaglia, rispondono al *pathos* tragico o alla *vis comica*, non sono figurazioni ottiche veriste e naturaliste epperò s'irradiano della prospettiva lineare e aerea.

Novo Piermarini, questo estremista osa pensar di rifare la scena e l'architettura stessa del teatro costruendo la sala in modo nuovo ultraprospettico. Comunque considerando soltanto la scena egli si limita a teorizzare semplici

Foto Bragaglia. «Obb. Heliar Voiglander».

JARRY *Ubu roi*

alterazioni della visione normale ottico verista (o sintetista: che è poi sempre figurativa) e a dare visioni di ambienti *generalizzatissimi* e irreali; nei quali le cose, cioè le forme, significhino, esprimano, rendano il dramma.

Nella « Epistola della libertà poetica » (1766) il Buonafede notava che quando gli erudisti « definiscono il poema epicofi la commedia, l'ode, tante vorrebbero essere le definizioni quanti, per avventura, i componimenti e gli autori ». Così per i generi delle scene; le opere suggeriranno gli stili assoluti o misti, antichi e moderni. Anche la Policromia Spaziale Astratta farà il suo libero giuoco. Tanta varietà di carattere negli spettacoli, altrettanta nel giusto delle scene. Il critico potrà anche comodamente impazzire se vorrà correrci dietro, alla caccia di quelli che Croce chiama i « generi netti ». L'estetica scenica di domani porterà certamente qualche realizzazione di questi. Per essere sinceri profeti possiamo senz'altro promettere di tentare noi stessi l'esperimento al quale già ci siamo assai avvicinati con avvenute realizzazioni. Si può dire una poesia senza regole fisse e particolari. Quindi tutto è ammesso.

Anche qui il nostro Abate Perrucci si conforta col dire « le regole in questi (*interessi estetici, teatrali*) saranno non osservar regola, perchè ben disse il Maestro di quest'arte: *Hoc quoque nullam certam definitionem admittit* ».

Ha nominato anche Aristotele.

Queste teorie non sono inutili.

Non c'è da osservare sulla fine, la inutilità di tutte queste teorie.

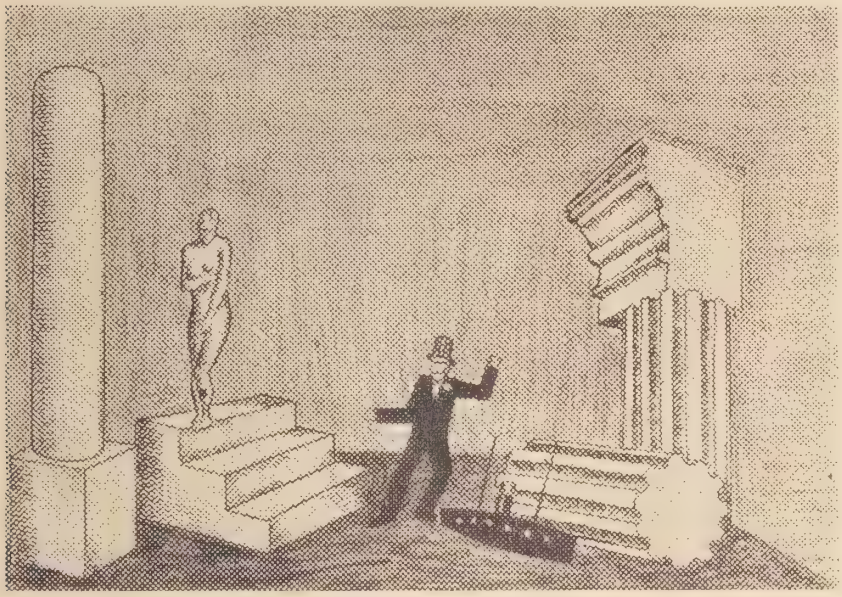
E', la nostra, l'epoca delle teorie assolutiste. Si sono seguite negli ultimi tempi sulle arti rappresentative, dottrine su dottrine, tra di esse contraddittorie e prolungate, con tali contraddizioni, dai banditori medesimi, nel termine di pochi anni.

Abbiamo da queste appreso a comprendere la nullità in arte di tutti gli assoluti. Siamo dunque, nell'arte nostra di apparatori, disposti a cambiar teorie e catechismi ad ogni nuovo soggetto che l'arte vorrà presentarci. In tal modo saremo d'accordo con l'esperienza fatta da noi stessi in riguardo alle dottrine assolutiste, e con il consiglio, che mai disprezziamo, degli antichi « Le

regole, in questi, saranno non osservar regole, perchè ben disse il Maestro di quest'arte: *Hoc quoque nullam certam definitionem admittit* »
(Perrucci, p. 342).

Gli artisti che hanno in se il fatto loro, non corron dietro alle teoriche essendo come dice Emerson, « più saggi di quanto non sappiano ». Convien dunque impedire che la cultura e lo spirito di parte scolastica, in questi tempi così rigorosamente settari, creino le regole: cioè le proibizioni. *Impedire le regole.*

La mania di essere, con rigidità conseguenti ad una teoria, fa assumere trop-



Antonio Aniante — *Bob Taft*

po spesso degli atteggiamenti privi della elasticità, ch'è essenziale per un lavoro artistico. Senza di questa non sarà mai ottenuta sinceramente la identità tra l'interno e l'esterno, e nella concezione influirà sempre la ragione polemica. La ponderazione — che, è vero, deve seguire l'ispirazione — allora l'avrà in ogni modo sopraffatta e degenerata.

Le cose dell'arte nostra, possiamo ripeterlo: « nelle loro tinte forti è facile distinguerle; sono poi suscettibili di tante varietà e di tante forme differenti, che non si può mai dire dove una specie termini e un'altra cominci » (Home, *Elem. of Critic.* III, p. 144)

Le moderne dottrine come quelle di Appia e di Craig sono suggestive e giustamente reazionarie a uno stato di cose sciagurato. Mai la tecnica scenica è stata condotta in alte sfere di pensiero; mai dunque le è stato attribuito un compito altrettanto elevato. *Le moderne dottrine.*

Conviene, però, non lasciarsi troppo condurre dalla elevazione dei fini poetici filosofici astratti. Spesso il linguaggio di questi simboli parla solo agli orecchi degli apparatori e non a causa che gli altri son sordi — questo è il male! Alcune allegorie di Reinhardt, che io ho veduto, avevano spesso dei momenti a quadro plastico, il cui valore espressivo doveva, secondo questo grande maestro, scolpire non so quali bellissimi e alti concetti. Invece, anche per gli elementi non superficiali e non ignare di questi linguaggi, non restava di quei *tableaux* che la bellezza delle architetture umane col sospetto sia pure, che chi sa mai quali abissi di significazione volessero esigere.

Letterarietà scenografiche.

Ecco che perfino il Direttore di teatro s'è messo a far la letteratura, come è accaduto nella pittura e nella scultura!

Ma le allegorie alla Boeklin possono anche far sorridere, come ingenuità. Sia detto questo anche per riguardo al gesto, che nella recitazione, secondo la scuola russa moderna, non deve corrispondere alle parole: non deve accompagnare l'espressione della frase, ma trovare atteggiamenti indipendenti « che traducono l'emozione intima ».

E' in fondo, un avanzo simbolista anche questo, che ha fatto tanta espressione recentemente a Parigi

Le formule, come gli eccessivi controlli della critica, limitano l'evoluzione creativa che conviene sia guidata dall'istinto sensibile meglio che dalle giaculatorie dei trattatisti. L'intuizione è uno specchio ustorio di tutti i metodi.

Un avanzo simbolista.

« Nei migliori giorni dell'arte — diceva Vilde — non c'erano critici » (*Intenzioni*). Non si può seguire un metodo come non si può mettere il vestito di un altro. B. Croce ci ricorda che Michelangelo lasciava in eredità al discepolo Marco da Pino da Siena il precetto: « ch'egli dovesse sempre fare una figura piramidale, serpentinata, moltiplicata per uno, due e tre »; precetto che — osserva Croce — non aiutò per altro Marco da Siena a uscire da quella mediocrità che noi possiamo osservare ancora nelle tante pitture di lui esistenti in Napoli.

I canoni in genere sono destinati a funzione assai relativa.

Può più la pratica che la teoria.

Ci vengono richiesti spesso i nostri criteri dell'allestimento. Rispondiamo con le parole dell'Abate Perrucci. (*Arte rappresentativa all'improvviso e premeditata,* Napoli, 1690, p. 337): « Dando le regole di rappresentazione, io non negherò che in ciò possa più la pratica che la teorica ».

Non sembri sibillino. Alla spicciola mi sono spiegato sul pratico facendo teatro centinaia di volte.

Abbiamo una collezione di trattati contemporanei così maniaci, che avrei loro soggiaciuto se non mi assistesse un po' di buon senso. Lo stesso Abate ripeteva: « Le regole, in questi, saranno non osservar regola, perchè ben disse il Maestro di quest'arte: « Hoc quoque nullam certam definitionem admittit ». I trattati e i dialoghi fioriti negli ultimi lustri sull'Arte del Teatro — già riconosciuti altamente, epperò già sorpassati — subiranno, come gli stessi libri miei, la medesima sorte dei vecchi dialoghi della Pittura che i pittori trovano inutile di leggere.

Verranno essi letti dagli eruditi magari, mai più dalla gente di teatro.

Il teatro è un concetto buono per fare, non per chiacchierare.

INDICE

Introduzione

Più che un saggio critico questo libro è un'azione . . . . . *Pag.* 9
Raccolta di polemiche . . . . . » 9
Dalle rivoluzioni tecniche le rivoluzioni estetiche . . . . . » 10
Il palcoscenico e le esigenze dei tempi nuovi . . . . . » 10
Citazioni per i « regolisti » . . . . . » 10
L'idea di riteatralizzare il teatro . . . . . » 10
Negli ultimi anni l'insegna di riteatralizzare il teatro fu assunta da Giorgio Fuchs . . . . . » 11
Rispondere alle nuove esigenze con le macchine . . . . . » 11
Una poetica della meccanica teatrale . . . . . » 12
Sensibilità teatrale a teatro . . . . . » 12
Teatro teatrale . . . . . » 12
Il teatro di domani sarà fatto da autori sui « generis » . . . . . » 13
Tempo attivo teatro attivo . . . . . » 13

Il teatro teatrale e l'anti-teatro

Il « pensiero teatrale » . . . . . *Pag.* 15
Il teatro ha sempre occupato nella vita il posto magico e misterioso della ricreazione illusoria . . . . . » 16
Siamo nati più per sentire che per pensare . . . . . » 16
Si è smarrito lo scopo dello spettatore . . . . . » 16
I futuristi rispettosi di Aristotele . . . . . » 17
Se da noi intendessero la commedia dell'arte, i nostri capi-scuola sarebbero meno snaturati . . . . . » 17
Il serpente in grembo . . . . . » 17
Il teatro di pensiero non ha che sostituito il teatro a tesi . . . . . » 18
L'inespresso nello spettacolo . . . . . » 18
I teatri « d'eccezione » la chiave e l'ascia . . . . . » 18
La letteratura è letteratura e il teatro è teatro . . . . . » 19
Non esiste un « pensiero teatrale » esiste « il teatro » . . . . . » 19
A che si ridurrebbe la famosa tesi di ogni lavoro di Pirandello . . . » 19
Il fine dilettevole della rappresentazione teatrale non è mai dimenticato dai grandi autori di teatro . . . . . » 20
Il teatro italiano è teatrale! . . . . . » 21
Il teatro collaborazione delle arti . . . . . » 21
Riunione delle Arti . . . . . » 22
Una biblioteca di teatrini . . . . . » 22
Anche d'Annunzio è caduto nell'eterno equivoco dei letterati . . . » 22
Croce, questo grande maestro, non ha mai capito il teatro con tanto nostro dolore . . . . . » 23

Più che un saggio critico questo libro è un'azione . . . . . *Pag.* 23
Più teatro . . . . . » 23
Anche i vecchi organismi dei teatri si vanno oggi orientando verso l'innesto di attrazioni visive . . . . . » 23
Equilibrio delle arti a teatro . . . . . » 24
Scene mobili . . . . . » 24
Le arti sorelle collaborano tutte allo spettacolo teatrale . . . . . » 24
Teatro Maltusiano . . . . . » 24
La « messa in scena » fa il teatro . . . . . » 24
Il Teatro, per il momento, non ha più nulla da sperare dai letterati . . » 25
Un parere di Leonardo . . . . . » 25
Il teatro collaborazione delle arti . . . . . » 26
Quando l'opera letteraria di teatro è compiuta . . . . . » 26
Il problema del personaggio è un problema visivo . . . . . » 26
Dove la parola è meno efficace conviene che i poeti si adattino a cedere . » 27
L'apparato parte essenziale secondo Aristotile . . . . . » 27
Con il solo visivo si potrà far teatro, non con la sola parola . . . » 27
Il regisseur come autore . . . . . » 28
Teatro integrale . . . . . » 28
La riforma moderna intende restituire alla meccanica teatrale il suo prestigio antico . . . . . » 28
Il concetto di un « teatro teatrale » è concetto buono per fare . . . » 29
Nuove sorgenti di emozioni . . . . . » 29
Alberto Bragaglia tende alla visività assoluta e promulga un teatro plastico. » 30
La concezione degli estremisti . . . . . » 30
Tavola sinottica del teatro teatrale . . . . . » 30
La musica, nel caso teatrale, è più forma che contenuto . . . . » 31
Lo spettatore « tipo unico? » . . . . . » 31

Le unità aristoteliche e l'unità d'insieme

L'unità di tempo . . . . . *Pag.* 33
La maggior parte delle grannie attribuite ad Aristotile sono, per lo più parte della fantasia del Castelvetro . . . . . » 34
Le condizioni della rappresentazione devono cambiare . . . . » 34
Le cause tecniche delle unità . . . . . » 34
Gli argomenti difficili e tutte le discussioni tecniche saranno evitate dall'autore drammatico . . . . . » 35
« Generi » nuovi . . . . . » 35
E' meno teatrale delle altre la commedia che raccontata vive . . . » 35
L'essenza dei modi tragici concepiti per mezzo di azioni dovranno sopravvivere anche nel deperimento di un racconto di essi . . . . » 36
Tecnica greca . . . . . » 36
L'apparato principale parte della tragedia . . . . . » 37
« L'apparato piglia assai gli animi » . . . . . » 37
I retori del rinascimento reagivano al disordine rozzo della rappresentazione drammatica medioevale . . . . . » 37
Il Palcoscenico stretto . . . . . » 37
Le unità Aristoteliche origine del deragliamento . . . . . » 38
I canoni fissati per la tragedia e per la commedia restarono sempre attorno ai cardini antichi . . . . . » 38
Le regole a teatro sono basate sulla autorità . . . . . » 38
Il collo sotto il giogo . . . . . » 38
Ragioni pratiche . . . . . » 39
Aristotile non poteva concepire un teatro a modo nostro . . . . » 39
Per rinnovare la commedia rinnovare avanti la tecnica scenica . . . » 40
Conviene abbandonare i vecchi modelli e ricreare l'intera concezione dei generi scenici . . . . . » 40
L'unità d'insieme . . . . . » 41

Teatro spaesato

Le leggi generali non son tutte ostinazioni della tradizione . . . *Pag.* 43
Non siamo noi a imitare gli stranieri . . . . . » 44
Diritto di attingere all'antico nostrano . . . . . » 44

Il « contro natura » teatrale . . . . . Pag. 44
Mercantilismo intelligente . . . . . » 45
L'errore dei letterati . . . . . » 45
Non è vero che il teatro lo fanno i letterati . . . . . » 46
Arte « sui generis » . . . . . » 46
Teatro a chiacchiere . . . . . » 46
Il Gravina riprova vivamente gli « ambiziosi ed avari precetti » dei critici . » 47
Il teatro di pensiero ha smarrito lo scopo teatrale . . . . . » 47
L'età del cinematografo . . . . . » 48
Il cinematografo ha portato una vera rivoluzione nella sensibilità del pubblico . . . . . » 48
Il pubblico che viene dal cinema . . . . . » 48
La vera regola è il sapere rompere le regole a tempo . . . . . » 49
I grandi successi popolari son sempre dei lavori che posseggono a maggior grado la indispensabile teatralità . . . . . » 49
Lope de Vega concepiva il teatro in modo teatrale . . . . . » 51
Provino a farsi applaudire . . . . . » 51
Tempi nuovi teatro nuovo . . . . . » 52
Si vive in un'altra maniera! . . . . . » 52
« L'arte vera è il dilettare » . . . . . » 53
Le forme del teatro hanno sempre lottato per quella che Brunetière definì la « evoluzione dei generi » . . . . . » 53

Origini della nuova meccanica scenica

A che servivano i periatti in uso presso i Greci . . . . . Pag. 55
La Scena Versile . . . . . » 56
I pegma . . . . . » 56
Scena duttile . . . . . » 56
Le invenzioni teatrali moderne trovano simili precedenti . . . . . » 56
L'Ekyklema era usato dai greci come « tableau » finale . . . . . » 58
Il theologeion, invenzione attribuita ad Eschilo . . . . . » 58
La scala di Caronte . . . . . » 59
Le invenzioni della meccanica greca riapplicate dai romani . . . . » 59
Passato cinematografico . . . . . » 60
Le macchine del teatro antico . . . . . » 60

L'apparato simultaneo e le macchine sceniche medioevali

Ciò che aveva immaginato il Brunellesco . . . . . Pag. 61
La descrizione del Vasari . . . . . » 62
Il meccanismo teatrale applicato alla rappresentazione dell'Annunziata a Firenze . . . . . » 62
Nel medioevo la messinscena non era sommaria . . . . . » 63
I mercanti di Bourges dettero nel 1536 una sacra rappresentazione « monstre » . . . . . » 63
Nei Maggi toscani . . . . . » 64
Macchine e prodigi . . . . . » 64
Altro esempio . . . . . » 64
Prodigi . . . . . » 65
I trucchi delle anime e degli animali meccanici trovano risoluzioni primitive ma ingegnose . . . . . » 65
Ruscelli . . . . . » 65
Fuoco e luce . . . . . » 66
« Ingegni » complicati . . . . . » 66
Le porte per mezzo delle quali il Brunelleschi faceva aprire e serrare il cielo . . . . . » 66
Macchine esplosive . . . . . » 67
Rumori . . . . . » 67
Le convenzioni e il sipario . . . . . » 67
Fin nei tempi più remoti del medioevo si aveva talvolta, per l'abilità d'un maestro di scena, qualche effetto eccezionale . . . . . » 68
Le tende . . . . . » 69
Partizioni . . . . . » 69
Altro ricordo . . . . . » 69

Il medioevo preferì complicare il palcoscenico, proprio come vogliamo far noi . . . . . *Pag.* 70
I carri . . . . . » 70
I due tipi di apparato simultaneo . . . . . » 70
Altro ricordo . . . . . » 70
La finzione della scena simultanea assai domandava alla fantasia del pubblico . . . . . » 71
Convenzioni . . . . . » 71
Ciò che scriveva Corneille a proposito della unità di luogo . . . . » 72
Parere del Coen . . . . . » 73
I cartelli . . . . . » 73
Un prologo interessante . . . . . » 74
L'apparato a sovrapposizioni . . . . . » 75
Moltiplicazione dei luoghi . . . . . » 76
A cinque piani . . . . . » 76
Dimensioni . . . . . » 76
Dieci scene . . . . . » 77
I trucchi . . . . . » 77
I maestri delle « finte » . . . . . » 78
Bodole . . . . . » 78
Mutanze a vista . . . . . » 78
Il protagonista era il maestro dei congegni . . . . . » 78
I cambiamenti a vista, miracolo scenico moderno, formavano la meraviglia dei Greci e dei Romani . . . . . » 79
Altro esempio . . . . . » 79
Le due fasi sceniche più interessanti per il pubblico nostro sono le stesse che davano fascino al teatro medioevale . . . . . » 80

L'allestimento all'Epoca Elisabettiana

Shakespeare rappresentato come si deve è tutt'altra cosa dell'attuale . *Pag.* 81
La leggenda dei « cartelli » . . . . . » 81
Una grande opera di arte deve esserci presentata oggi nella forma più adatta allo spirito moderno . . . . . » 82
L'equivoco della scena sintetica è quello da cui è partita la conferma « modernista » dell'abolizione della scena . . . . . » 82
La pagina di Mallarmé . . . . . » 82
Nihilismo scenico . . . . . » 83
Letture drammatiche di « Shakespeare » . . . . . » 83
La leggenda dei cartelli è spiegata . . . . . » 83
Cadeva in questo errore anche O. Wilde . . . . . » 83
La causa dell'impossibilità di dare una rappresentazione integrale di Shakespeare . . . . . » 84
La scena simultanea al tempo di Shakespeare . . . . . » 84
Nelle rappresentazioni moderne fra l'uno e l'altro episodio, la scena cambia . . . . . » 85
La famosa questione della messinscena Sakespeariana . . . . » 87
La causa essenziale della leggenda dei cartelli e del nientismo scenografico. » 88
Dal 1590 al 1611 la tecnica scenica subì enormi trasformazioni . . . » 89
I Registri di spese delle veglie di corte . . . . . » 90
Ciò che scrive il Noverre nelle sue « Lettres sur la danse » . . . . » 91
La prospettiva scenica fu portata per la prima volta fuori dell'Italia dal grande Servandoni . . . . . » 91
Osserva Charles Chasse che l'allestimento elisabettiano non è più il rompicapo dei direttori di teatro . . . . . » 92
Scene e meccanismi elisabettiani . . . . . » 93
La possibilità delle decorazioni per i drammi di corte, quando furono esse adottate e quali furono . . . . . » 94
Dai documenti citati dal Professore Wallace, risulta che vi furono importanti rappresentazioni drammatiche alla Corte di Enrico VII . . » 95
Si posseggono molte descrizioni delle mascherate del sedicesimo secolo con scene su carri . . . . . » 96
I rapporti delle « Veglie » . . . . . » 96
Altri particolari della tecnica . . . . . » 97
Grandi quantità di notizie . . . . . » 97

Le spese per i costumi . . . . . *Pag.* 98
Non erano tutte scene dipinte . . . . . » 98
Alberi veri . . . . . » 98
Animali meccanici . . . . . » 99
Scenoplastica . . . . . » 99
Le luci a colore . . . . . » 99
Effetti vari . . . . . » 99
Presenza di italiani . . . . . » 100
La prima traduzione del Serlio . . . . . » 100
Teatri all'italiana . . . . . » 100

Il teatro all'italiana

Ciò che avvenne quando la Commedia dell'arte a Parigi cominciò a decadere . . . . . *Pag.* 101
La Commedia dell'arte non aveva troppo abusato del « meraviglioso » . » 101
Ricordi del 500 . . . . . » 103
Una lettera del Castiglione a Ludovico Canossa . . . . . » 104
Le scene armate del Serlio . . . . . » 104
Leoni di Sommi . . . . . » 105
Gli apparati marittimi . . . . . » 106
Le eleganze sceniche del Rinascimento . . . . . » 108
L'esempio di Corneille . . . . . » 109
Racine Corneille e l'apparato . . . . . » 109
La noia prodotta a teatro dai letterati . . . . . » 110
Un giudizio di Corneille . . . . . » 110
Prologhi sull'apparato . . . . . » 110
Un ragguaglio di Bastiano dei Rossi . . . . . » 111
La genialità italiana . . . . . » 112
Voli di angeli e di animali . . . . . » 112
Grandiosi spettacoli a Venezia . . . . . » 112
Venezia culla di magnificenze teatrali . . . . . » 113
Ciò che cantava Marco Boschini . . . . . » 114
Molière e l'apparato . . . . . » 114
Scenografia cinquecentesca . . . . . » 115
L'Opera in musica era opera sopratutto scenografica . . . . . » 117
Contro « le seccagini de gli antichi » . . . . . » 117
Danari di Re! . . . . . » 118
Stupire lo stesso stupore . . . . . » 119
Le basi teatrali del movimento e della sorpresa . . . . . » 119
L' « arte più bella della natura » . . . . . » 120
Un problema tecnico . . . . . » 120
Il melodramma e l'apparato . . . . . » 121
Un primo esempio di intermezzo . . . . . » 122
L'importanza del costume e la bellezza dei figurini . . . . . » 122
Una famosa descrizione di intermezzo . . . . . » 123
Figurini di animali . . . . . » 123
A Napoli . . . . . » 123
L'incendio del Monte Vesuvio . . . . . » 124
Un aneddoto interessante . . . . . » 125
L'ammirazione che destò il nuovo teatro . . . . . » 125
Gli « intermedi » a Napoli . . . . . » 126
Gli spettacoli promossi dal Mazzarino . . . . . » 127
Giacomo Torelli . . . . . » 127
Musici e ballerini italiani . . . . . » 128
Giacomo Torelli faceva da padrone . . . . . » 128
Una leggenda . . . . . » 129
Baltassarino da Belgioioso . . . . . » 129
Meraviglie italiane in Francia . . . . . » 129
Gli allievi degli italiani . . . . . » 130
Invenzioni teatrali sconosciute in Francia . . . . . » 130
Mutazioni e prodigi . . . . . » 131
Osservazione del critico musicale della « Gazzetta de France » . . . » 132
Un sospetto dello Chouquet . . . . . » 132
Le rappresentazioni del Serse . . . . . » 133
Una macchina potente . . . . . » 133

I dispacci dell'ambasciatore Grimani . . . . . *Pag.* 134
La Commedia dell'arte a Parigi . . . . . » 134
Commedia dell'arte . . . . . » 135
Le trovate a sorpresa . . . . . » 135
Il libro di un direttore di scena dell'epoca . . . . . » 136
Macchine ingegnose balletti e pantomime . . . . . » 136
Le macchine introdotte in Francia da Servandoni . . . . . » 137
Un pamphlet anonimo del 1737 . . . . . » 137
Lotta sempre uguale . . . . . » 137
Il teatro a teatro . . . . . » 138
Le luci colorate d'oggi . . . . . » 139
Ritardi . . . . . » 139
A che riconduce la tendenza moderna . . . . . » 139
Saggio di Tommaso Carlo . . . . . » 140
Osservazioni e critiche di Valerio Marini . . . . . » 141
La tendenza nostra . . . . . » 141
Il teatro di sole parole . . . . . » 141
Una follia e una aridità visionaria . . . . . » 142

Il componimento nuovo

La messinscena non è tutto . . . . . *Pag.* 143
Collaborazione dell'allestitore . . . . . » 143
Non esiste differenza tra spettacolo e dramma . . . . . » 144
D'Annunzio . . . . . » 144
Genere di teatro ideale . . . . . » 145
Ciò che annoia e diverte il pubblico . . . . . » 145
Ciò che pure crea la poesia . . . . . » 146
Il teatro dell'inespresso . . . . . » 147
Teatro sensorio e sensibile . . . . . » 147
L'avvenire del teatro sensorio . . . . . » 147
I critici giovani . . . . . » 148
Marinetti e il suo Manifesto della sorpresa . . . . . » 148
Una terza cosa fra la tragedia e commedia . . . . . » 149
Il cinematografo sul palcoscenico . . . . . » 149
Arciteatro . . . . . » 150
Voltaire si augurava una riforma del teatro dello spirito . . . . » 150
Quaedam inventiva . . . . . » 151
Gli sforzi degli allestitori . . . . . » 151
Quando un autore ha terminato la sua commedia non ha fatto che la parte più facile . . . . . » 152
Le parole ai poeti e l'azione al teatro . . . . . » 152

Il palcoscenico multiplo

Clima scenico . . . . . *Pag.* 153
Il complesso tecnico . . . . . » 154
Spettacolo e dramma . . . . . » 154
Difficoltà tecniche . . . . . » 154
Il nuovo teatro . . . . . » 155
Trasformazione del palcoscenico . . . . . » 155
Il palcoscenico in platea . . . . . » 155
Decadenza dei vecchi dispositivi . . . . . » 156
Il dispositivo di Dresda . . . . . » 156
Palcoscenici mobili . . . . . » 157
Il teatro della pittura . . . . . » 157
Il personaggio ambiente . . . . . » 157
Operai intellettuali . . . . . » 158
Il despota colto . . . . . » 158
Personaggio ambiente . . . . . » 159
Il movimento lirismo di vita . . . . . » 159
Abolizione dei metodi . . . . . » 159
Toccare lo spirito e i sensi . . . . . » 159
Nuovo ritmo di vita nuovo ritmo di rappresentazione . . . . . » 160
Penetrare le atmosfere sceniche . . . . . » 160
Il palcoscenico mobile come temperamento del teatro moderno . . . » 160

La convenzione dell'immobilità dell'immagine . . . . . *Pag.* 161
Il corago apparatore è perfezionatore . . . . . » 161
Il palcoscenico multiplo . . . . . » 162
Mutazioni infinite . . . . . » 163
Facilitazioni e possibilità . . . . . » 163
Adattamenti dei vecchi teatri . . . . . » 164

L'apparato come collaborazione

L'apparato non è il duplicato del reale . . . . . *Pag.* 165
In che consiste il teatro 165
Varietà ed eclettismo . . . . . » 166
Stile . . . . . » 166
Le ragioni archeologiche subordinate a quelle teatrali . . . . . » 166
Il saio da penitenziere è un malinteso sintetismo . . . . . » 167
L'importanza del copione . . . . . » 167
Teatro è estrinsecazione pratica . . . . . » 167
Il drammaturgo non è l'autore . . . . . » 167
Necessità di adattamento . . . . . » 168
Perfezione alterazione . . . . . » 168
Il problema centrale . . . . . » 169
Il cinema ha ucciso solo il vecchio teatro . . . . . » 169
L'opera deleteria dei letterati . . . . . » 169
Noi diversi da quelli di ieri facciamo diversamente . . . . . » 170
Non si tratta soltanto di un problema scenografico . . . . . » 170
L'autore non è uno solo . . . . . » 171
L'apparato è collaborazione è perfezione del dramma . . . . . » 172
Mess'in scena — mess'in opera — mess'in azione . . . . . » 172
Tentare di rifare la realtà è insulso . . . . . » 172
Dove c'è arte c'è convenzione . . . . . » 173
Non si può far la stessa realizzazione per tutti i teatri . . . . . » 173
L'ispirazione poetica del mestiere stesso . . . . . » 173
I letterati protestano . . . . . » 174
Il sopravvento della letteratura fredda il teatro . . . . . » 174
Il nobile teatro . . . . . » 174
« Abbasso i letterati! Evviva i letterati! » . . . . . » 175
Shakespeare e il teatro « feuilleton » . . . . . » 175
Vediamo sopratutto il teatro, a teatro . . . . . » 175
Quel che manca è il teatro . . . . . » 176
La rappresentazione fa onore all'ingannatore e all'ingannato . . . . » 176

Scene plastiche scene dipinte

Il problema delle tre dimensioni . . . . . *Pag.* 179
Il volumetrismo scenico moderno . . . . . » 180
La prospettiva definita cinquecentescamente . . . . . » 181
La luce elettrica ha detronizzato le scene dipinte . . . . . » 182
Naturalismo . . . . . » 183
Il falso teatrale . . . . . » 183
Non è tutto nelle parolette il teatro . . . . . » 184
In che consiste la evocazione del luogo teatrale . . . . . » 184
Astrazione di forme architettoniche tipiche . . . . . » 184
Il Cardinale Sforza Pallavicini . . . . . » 185
Il problema dell'allestimento moderno . . . . . » 185
Il trompe l'oeil . . . . . » 186
Solo problema di luce . . . . . » 186

Clima scenico

Le luci conquistano all'apparato il ritmo . . . . . *Pag.* 187
Le nuove tecniche determinano le nuove estetiche . . . . . » 187
Perfezione del mito . . . . . » 187
Il teatro greco-romano . . . . . » 188
Il personaggio e la sua « aura » . . . . . » 188
Regola fondamentale nella illuminazione . . . . . » 189

Le luci colorate . . . . . *Pag.* 190
Teatro del colore . . . . . » 190
Particolarità del teatro del colore . . . . . » 190
Il colore personaggio del dramma . . . . . » 191
Qualsiasi vecchio mezzo può far comodo . . . . . » 191
La luce è l'anima del quadro . . . . . » 192
Atmosfere successive . . . . . » 192
L'atmosfera quadro per gli occhi e per gli orecchi . . . . . » 193

La policromia spaziale astratta

La policromia spaziale astratta di A. Bragaglia . . . . . *Pag.* 195
Trasvalutazione senza tradimento . . . . . » 196
Teatro visivo . . . . . » 196
L'estetica letteraria e quella musicale . . . . . » 196
Espressione astratta . . . . . » 197
Una teoria teatrale per gli spettacoli interi . . . . . » 197
La luce sostituirà il suono . . . . . » 198
Le idee di Depero . . . . . » 198
Queste teorie non sono inutili . . . . . » 200
Impedire le regole . . . . . » 201
Le moderne dottrine . . . . . » 201
Letterarietà scenografica . . . . . » 202
Un avanzo simbolista . . . . . » 202
Può più la pratica che la teoria . . . . . » 202